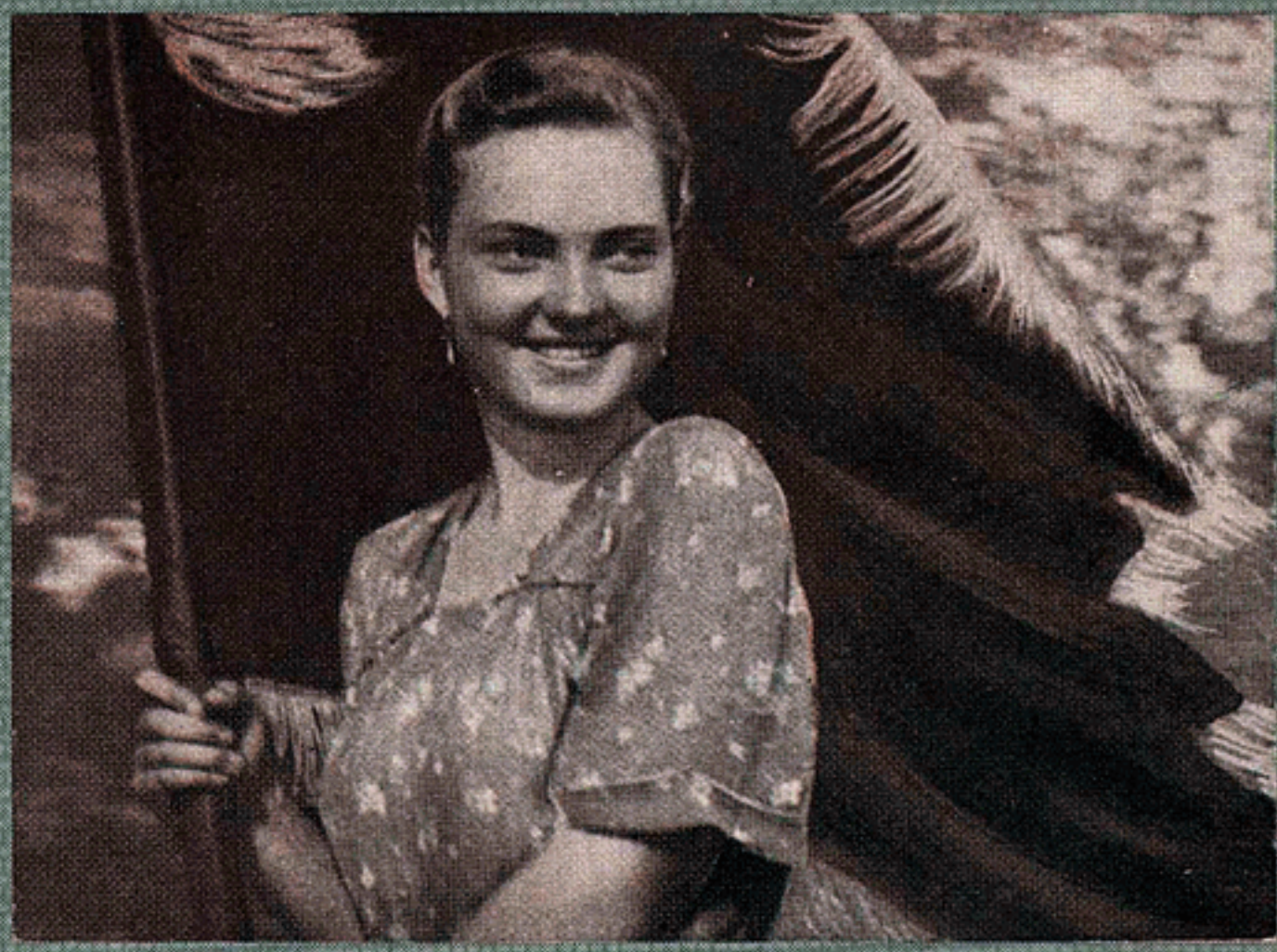


ИСКУССТВО КИНО

9
1954

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО КИНО

№ 9
СЕНТЯБРЬ
1954

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Передовая. За расцвет кинодраматургии 3

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

М. Ромм. Перед широким разворотом киноискусства и киноиндустрии 11
С. Столяров. Счет писателям 22
А. Грошев. Личное и общественное 27

СТАТЬИ О ФИЛЬМАХ

Р. Зусева. Оправдание или осуждение героя? 33
К. Исаева. «Первая весна» 40

В. Микоша. На целинных землях 46

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

В. Ежов, В. Соловьев. Чемпион мира 50

В. Пудовкин. Слово о Чаплине 91
Чарли Чаплин. За процветание всех наций! 97
Х. Саламеа. В его сердце живет горячая любовь к людям 98

К. Парамонова. Путь выдающегося мастера 101

ХРОНИКА

В Министерстве культуры СССР. Совещание о работе сценарных организаций. ☆ Научно-атеистическая кинопропаганда. ☆ Использование кино в научно-исследовательской работе вузов. ☆ На студии имени Горького. ☆ Новые диссертации. ☆ Отряд молодых киносценаристов. ☆ Дипломные работы киноведов. ☆ ☆ Памяти Чехова 106

Новые фильмы 123

На обложке — кадр из фильма «На полях Кубани».

На вкладках — кадры из фильмов «Аттестат зрелости», «Первая весна», «Шведская спичка».

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»

Москва — 1954

МОСКВА — 1913
ТОВАРИЩЕСТВО ПЕЧАТНОГО ДЕЛА «ПОЛЗАКОВ»

ОГЛАВЛЕНИЕ

Стр.

I. Первые годы 1

II. Первые годы 5

III. Первые годы 8

IV. Первые годы 9

V. Первые годы 11

VI. Первые годы 13

VII. Первые годы 15

VIII. Первые годы 18

ИЗ ФОНДОВ СОВЕТСКИХ ПУБЛИЧНЫХ БИБЛИОТЕК СССР

ГОСУДАРСТВЕННАЯ ОРДЕНА ЛЕНИНА БИБЛИОТЕКА СССР ИМЕНИ В. И. ЛЕНИНА

КНИГА ВЫДАНА

НЕ ВЫНОСИТЬ

ЗА РАСЦВЕТ КИНОДРАМАТУРГИИ!

Ответственный период переживает сейчас наша кинематография: в осуществление директив XIX съезда КПСС перед ней поставлена практическая задача довести в ближайшее время выпуск кинофильмов до 150 в год.

Сама постановка такой государственно важной задачи — это еще одно свидетельство того, какое огромное внимание уделяют Коммунистическая партия и Советское правительство кинематографу как самому важному из искусств, заботясь о его всемерном развитии, какую значительную роль они отводят ему в общей культурной жизни страны и как высоко оценивают его возможности!

Это доверие партии и правительства наполняет всех работников советской кинематографии чувством законной гордости, придает уверенность в своих силах, вдохновляет на плодотворный, радостный творческий труд.

Вместе с тем широкие горизонты, открывающиеся ныне перед киноискусством, помогают еще более ясно и еще более самокритично осознать, как действительно плохо использовала до сих пор наша кинематография имеющиеся у нее возможности выпускать много хороших и разнообразных кинокартин.

На это, как известно, указывал еще XIX съезд КПСС. Но и за время, прошедшее после съезда, кинематография слишком медленно перестраивалась, очень вяло набирала темпы, не обеспечивая требуемых от нее решительных сдвигов.

Существовавшие до настоящего времени организационная структура, система и методы руководства делом создания кинокартин не только определялись, обусловливались крайне узким, урезанным планом кинопроизводства, но и сами в значительной мере определяли его тесные границы, порождали условия, сковывавшие потенциальные творческие и производственные силы, лимитировали развитие этих сил, обедняли возможности их наиболее эффективного приложения.

Только теперь, когда план должен быть резко расширен, становится особенно очевидным, как много препятствий необходимо устранить, чтобы он мог быть реализован.

И структура, и система, и методы руководства безотлагательно нуждаются в изменении — теперь они должны быть целиком подчинены задаче увеличения выпуска кинофильмов, максимально приспособлены к ее успешному решению.

Значительные изменения необходимы также и в техническом оснащении и в экономических нормативах кинопроизводства, что сопряжено с преодолением больших трудностей.

Но, может быть, наибольшего напряжения усилий потребует теперь решение важнейшей проблемы — сценарной.

Именно здесь, на сценарном участке, и необходимо сейчас готовить фронт для полного разворота работ по созданию большой советской кинематографии.

О возросших количественных показателях должны знать не только все кинематографисты.

Цифру нашей новой годовой потребности в сценариях надо популяризировать, сделать достоянием советской общественности. Ведь речь идет о почти десятикратном расширении плана кинопроизводства! А этого, разумеется, нельзя добиться без притока в кинодраматургию большого количества новых людей. Здесь нельзя уже больше опираться только на сложившуюся за последние годы весьма малочисленную группу сценаристов-профессионалов, а также нескольких писателей—тех ли энтузиастов, кто, любя и высоко ценя кинематограф, отваживался завязывать с ним, как правило, безнадежно долгосрочные деловые отношения, или тех, кто откровенно занимался отхожим сценарным промыслом и не проявлял особой заинтересованности в качестве киновариантов своих повестей, романов и пьес.

Сужение планов кинопроизводства в последние годы обычно мотивировалось требованием создавать исключительно шедевры. Однако фактически и это требование и заниженные планы не только не помогали совершенствованию киноискусства, но, наоборот, отпугивали от подлинно творческой работы для экрана многих видных литераторов, тормозили процесс необходимой профессионализации сценаристов и не создавали никаких стимулов для активной деятельности писательских организаций в области кинодраматургии.

В самом деле, можно ли было всерьез рассчитывать на действенность весьма часто раздававшихся у нас настойчивых, а по существу беспочвенных призывов о привлечении прозаиков, поэтов и театральных драматургов в кино, если производство ежегодно поглощало ничтожно малое количество сценариев?

Особенно наглядным показателем неблагополучного состояния кинодраматургии была печальная участь молодых специалистов, оканчивавших бывший сценарный факультет ВГИК. Ежегодно, с каждым новым выпуском студентов института кинематографии неизменно возникала проблема трудового устройства людей, получивших дипломы сценаристов; и ведь по сути дела нам известен был только один способ, которым «решалась» эта проблема: распределение на работу с использованием не по специальности... Ненормальность положения достигала здесь такой остроты, что порой нам приходилось механически сдерживать рост новых кадров, то уменьшая, а то даже временно и прекращая набор студентов на сценарный факультет!

Все условия развития кинодраматургии меняются теперь самым коренным образом.

Надо осознать, что смысл, направленность и государственный масштаб этого изменения таковы, что оно не должно, да просто и не может осуществиться только ведомственным путем. Как бы рационально ни перестроился аппарат, руководящий делом создания кинофильмов, он не справится с новой задачей сам по себе, без мобилизации на ее выполнение огромных творческих сил, без сплочения вокруг этой задачи самых широких слоев писательской среды.

Быстрое, успешное развитие кинодраматургии по-настоящему только теперь становится кровным делом Союза советских писателей, предметом постоянного внимания и повседневных забот его органов — правления, секретариата и комиссий.

В прошедшие годы немало труда пришлось положить на то, чтобы доказать равноправность сценария со всеми другими видами литературных произведений.

Сейчас, когда особо конкретным и наглядным содержанием наполняется известное ленинское утверждение о кино как самом важном из искусств, жизнь настоятельно требует признания кинодраматургии одним из основных и важнейших жанров литературы.

Именно такой постановки вопроса и ожидают все работники кинематографии от предстоящего в ближайшее время Второго съезда советских писателей.

В прежней практике тематического планирования выпуска кинофильмов фактически преобладала одна форма взаимоотношений с авторами — заказная. Конечно, такую систему, когда художнику заказывают произведение на определенную тему, вообще нельзя признать идеальной; теперь же она в особенности не может пребывать единственной и универсальной, как это было до сих пор.

Сценарным организациям киностудий, Главного управления кинематографии и их редакторскому аппарату придется теперь проявлять максимальную гибкость в установлении непосредственного контакта не только с отдельными авторами, но и с писательской массой вообще, свободно ориентироваться в возникающих за пределами кино авторских замыслах и предложениях, зорко наблюдать за всеми особенностями совершающегося у нас литературного процесса и быть активными участниками его, смелее и квалифицированнее побуждать на сценарное творчество тех художников, которые чем-либо интересны для кинематографа.

И все же нельзя целиком отказываться от прямых заказов мастерам литературы и профессионалам-сценаристам. При всем несовершенстве и ограниченности этой формы взаимоотношений с авторами она предоставляет наилучшие возможности регулировать развитие кинематографа в нужном тематическом направлении.

Дело в том, что резкое увеличение выпуска фильмов обязательно поставит перед необходимостью устранить ту исключительную централизацию, при которой киностудии почти не могли самостоятельно решать не только основных, насущных, но даже и мелких, повседневно возникающих вопросов, связанных с созданием фильмов. Однако усиление самостоятельности каждой отдельной студии, предоставление ей бо́льших прав совсем не означает, что общий план советской кинематографии будет механически верстаться из планов всех студий, так сказать, в порядке самотека, «без руля и без ветрил». Это был бы не план, а простая сводка, где господствовала бы слепая случайность и отсутствовало направляющее, руководящее начало, которое, в частности, гарантирует от параллелизма, от узости и односторонности.

Требование тематического и жанрового разнообразия всегда неизменно предъявлялось нашему кинематографу, но оно долгие годы обречено было оставаться лишь благим пожеланием, повисавшим в воздухе. И действительно, как могло оно осуществиться при заниженных производственных планах?

С другой стороны, достаточно было, чтобы по каким-либо причинам три—пять новых картин получились в чем-то подобны одна другой, как уже все годовое кинопроизводство приобретало ощутимый крен в какую-то одну сторону.

Небольшое в абсолютном цифровом выражении количество сходных между собой картин все же оказывалось крупной относительной величиной (по удельному весу этих картин в малочисленной общей «массе» кинопродукции) и уже означало преимущественное развитие какой-нибудь одной жанровой и тематической разновидности.

Сейчас в кругах кинематографистов нередко говорят о том, что за последние годы фильмы-биографии и фильмы-спектакли получили-де такое форсированное развитие, которое привело к «перепроизводству» этих картин. Но совершенно ясно, что «перепроизводство»-то это — относительное. Ведь если бы таких фильмов было создано даже вдвое больше, это еще само по себе не приняло бы характера бедствия, выпусти мы одновременно с ними сотню иных новых картин. Значит, неправы те, кто полагает, будто оба этих жанра, как достаточно скомпрометировавшие себя, совсем уже не заслуживают внимания. Нет, и фильмы

историко-биографические и фильмы-спектакли никем не лишены своего законного права на существование наряду со всеми иными. Надо только, чтобы они не заглушали роста своих соседей, были свободны от выработавшихся дурных штампов и творчески развивали традиции лучших своих предшественников.

Реальные возможности уже в ближайшее время добиться значительно большего разнообразия киноискусства открывает разработанный Главным управлением кинематографии и Союзом советских писателей план экранизации лучших произведений классической и современной литературы.

Трудно переоценить огромное культурно-воспитательное значение этого важного начинания! Известно, как часто литература оплодотворяла киноискусство, какой большой удачей экрана были «Чапаев», «Пышка», «Петербургская ночь», «Молодая гвардия», «Школа мужества», некоторые чеховские картины, в том числе последняя — «Шведская спичка». И все же кино в большом долгу перед литературой — поистине неисчерпаема сокровищница ее тем и поэтических образов! Многие творения Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Щедрина, Тургенева, Толстого, Горького, Серафимовича ждут своего полноценного воплощения на экране. Бережное и в то же время подлинно творческое отношение к первоисточникам — основное условие успеха этой ответственной и почетной работы, которую предстоит проделать кинематографистам.

Но не только, а вернее не столько экранизации призваны внести разнообразие в советское киноискусство — основой его успешного развития были и будут оригинальные произведения кинодраматургии!

Пришла пора, когда совместные усилия сценарных организаций и писателей превратят уже набившие оскомину декларации о широком диапазоне тем и жанров в конкретные пункты производственного плана, ибо этому действительно потребному диапазону будут, наконец-то, соответствовать заданные ныне количественные показатели плана.

Нам надо смелее развивать вполне заслуженный большой успех у зрителей «Верных друзей», чтобы процветало у нас очень важное и нужное, любимое народом комедийное искусство.

Надо всячески поддерживать отрадное оживление на участке детских кинофильмов, продолжая наращивать их количество и в то же время преодолевая присущие им штампы.

Надо со всей решительностью восполнять многие пробелы тематического плана. Таким недопустимым пробелом, в частности, является вопиющее отсутствие антирелигиозных фильмов. Нужны также произведения, отражающие современную жизнь нашей армии и флота.

Надо поднимать и культивировать захиревшие за последние годы жанры — музыкальной комедии, спортивных, приключенческих, научно-фантастических фильмов.

Но особенно остро ощущается нужда в регулирующем вмешательстве для обеспечения важнейшего раздела плана — создания фильмов, разрабатывающих генеральную тему нашего киноискусства и отражающих созидательную деятельность людей советской эпохи.

Наша общественность справедливо критиковала так называемые «производственные» сценарии, фильмы, пьесы, где действовали герои, духовный мир которых исчерпывался узко техническими производственными интересами. В противовес этому было выдвинуто требование изображать людей многосторонне. Но иные авторы почему-то решили, будто от них требуют натуралистического бытописательства, а призыв показывать не столько выдающихся личностей и исключительные события, сколько простых, рядовых людей в их повседневных делах, без всякого

основания претворили в измельчение, опрощение героя и на этот раз ограничили его духовный мир узко личными интересами.

К чему это приводит?

Прямым следствием и показателем такого впадения в крайность является тот факт, что в сценарных портфелях всех наших киностудий и среди многочисленных авторских заявок преобладает любовно-семейно-бытовая тематика.

Само по себе это еще не плохо: чтобы по достоинству, всеобъемлюще выполнять великую миссию коммунистического воспитания нашего народа и особенно молодежи, кинематограф не может, как было недавно, чураться всяких «личных проблем», стоять где-то в стороне и «не замечать» того внимания, которое партия, пресса и вся советская общественность уделяют сейчас вопросам морали, организации быта, пропаганде норм социалистического общежития.

Но очень плохо то, что наряду с этим в сценарных портфелях до сих пор нет еще ни одного произведения крупного масштаба, которое ярко, правдиво и увлекательно повествовало бы о жизни советского народа в наши дни, о героических трудовых деяниях нашего рабочего класса, нашего колхозного крестьянства.

Как могло выпасть это самое главное звено?

Конечно, не в результате того, что кто-то «забыл» о нем.

С полным основанием тяготясь получившим у нас широкое распространение монументальным и помпезным, пышным и громозвучным кинематографическим зрелищем, авторы сценариев в то же время не смогли еще в должной мере восстановить утраченную кинодраматургией способность художественно полноценно типизировать современную действительность. Речь идет о способности так поэтически изобразить то или иное явление, чтобы в нем была ясно видна его сущность, о способности в отдельном, единичном показать общее, в малом — большое, в заурядном — возвышенное, в индивидуальных судьбах наших простых людей — жизнь великого советского народа.

Именно эти особенности и отличали классические произведения советской кинематографии; такая типичность судеб простых героев и вызывала к ним любовь миллионного зрителя; отсутствие же этих качеств не позволяло многим фильмам о современной действительности подняться до уровня образцов нашей киноклассики.

Вот где и надо искать решение проблемы положительного героя, которая так привлекает сейчас внимание критиков и писателей.

К сожалению, в последних предсъездовских статьях споры вокруг этой проблемы приобрели несколько схоластический характер установления каких-то универсальных нормативов и сосредоточились преимущественно на определении меры отрицательных качеств, носителем которых может-де стать герой, не теряя при этом звания положительного, и на регламентации неких абстрактных образцов.

Схоластичность самой попытки стандартизировать какие-то типы героев становится особенно очевидной, когда мы обращаемся к галерее замечательных образов нашего современника, которые были в свое время созданы советским киноискусством, запомнились миллионам зрителей и обогатили сокровищницу нашей духовной культуры.

Сила этих образов, их подлинно неувядаемая прелесть — совсем не в идеальной пропорции положительных и отрицательных черт. Это не схемы, не стандартные образцы героев, а яркие индивидуальности, крупные личности, сильные характеры, такие непохожие друг на друга и вместе с тем такие единые по своей природе, ибо природа их — великий простой человек советской эпохи.

Богатейший опыт, накопленный советским киноискусством в этом отношении, должен сейчас получить новое развитие. Здесь надо сосредо-

точить усилия лучших мастеров литературы и кино, Союза советских писателей, руководства кинематографии и — о чем сейчас особенно важно говорить! — самих киностудий.

Децентрализация в руководстве подготовкой сценариев неизмеримо повысит ответственность киностудий, от которой они были основательно отучены, долгие годы пребывая под развращающей мелочной опекой и испытывая на себе всю вредоносность системы администрирования в делах творческих.

Одним из выражений безответственности, присущей сценарным организациям, как правило, были многочисленные заключения по сценариям, составлявшиеся редакторами. Среди обычных грехов таких заключений выделялись субъективность оценок, обилие и несуразность предлагаемых поправок. При этом поправки предлагались якобы для вящего исчерпания как затронутой драматургом проблемы, так и всех соседствующих с ней; на самом же деле — для целей отнюдь не идейно-творческих, а скорее чисто перестраховочных. Об этом свидетельствует то, что авторы поправок гораздо настойчивее добивались — на всякий случай! — фиксации их в документе за надлежащей подписью, чем фактической реализации собственных предложений.

Изжить субъективность поможет укрепление принципа коллегиальности в практике оценок сценариев и фильмов.

Одновременно с этим будет устранена множественность инстанций, рассматривающих, обсуждающих, «поправляющих» и утверждающих новое произведение, — злополучная множественность, отпугивавшая от работы в кино не одного автора.

Будут также пересмотрены права и обязанности редакторов сценарных отделов, киностудий и Главного управления кинематографии в целях повышениня их, редакторов, индивидуальной ответственности.

Сейчас вполне своевременно напомнить и о необходимости повысить ответственность авторов.

На совещании работников сценарных отделов в Министерстве культуры СССР приводили случаи, когда несколько авторов (каждый из них в отдельности) заключили договор, не выполнили его в срок, а затем завели затяжную переписку со студиями, то добиваясь пролонгации договора, то предлагая перезаключить его под новую заявку, поскольку прежняя «неожиданно» оказалась несостоятельной.

Рассматриваемый в отдельности каждый такой случай, вероятно, может быть понят и как-то оправдан. Но если подобные случаи уже сейчас не единичны, то, видимо, они сигнализируют нам о некотором неблагополучии, и, следовательно, необходимо принять меры, чтобы они не переросли в систему.

Торопливость при подписании договора неуместна для обеих договаривающихся сторон.

Беря на себя серьезное обязательство перед государством, автор не имеет права проявлять легкомыслие и выступать с непродуманной заявкой, с явно недозревшим замыслом, не рассчитав своих сил.

Студиям надо отказаться от либерализма в этом вопросе, ибо среди многих авторов, идущих сейчас в кинематографию, могут найтись и такие, которые смотрят на договор как на своеобразный способ долгосрочного кредитования...

Повышенная требовательность студии и редакторского аппарата нужна и при утверждении сценария. Бывает, что студия, подхлестываемая сроками производства, принимает заведомо незавершенный сценарий с условием его доработки в режиссерском варианте. Но именно производственные соображения и диктуют необходимость решительно пресечь эту давнюю и дурную традицию.

Дело в том, что огромные внутренние резервы, позволяющие нашей кинематографии в кратчайший срок резко увеличить количество выпускаемых картин, заключаются в наиболее рациональном использовании съемочной техники и павильонов, в жестком соблюдении графика, в сокращении срока производства фильма. А все это во многом находится в зависимости как раз от степени готовности сценария, от того, нуждается ли он в доработках на ходу.

Не лишне вспомнить, что даже такой сложный в производственном отношении фильм, как «Кубанские казаки», был снят без единой поправки: никаких доработок не потребовал сценарий — настолько добросовестно и профессионально добротно он был сделан Н. Погодиным! А вот сценарий «Глинка», несмотря на высокую квалификацию Г. Александрова, многократно переделывался, что влекло за собой большие пересъемки, выпадение из графика и значительный перерасход материалов и средств. Так же незавидно сложились судьбы сценариев, запущенных в производство в недоработанном виде: «Герои Шипки» А. Первенцева, «Опасные тропы» Г. Мдивани, «Золотые яблоки» В. Казанской.

Выдвигая требование высокого профессионализма, следует иметь в виду не только степень готовности сценария к запуску в производство без неизбежных затем переделок и доработок и без вытекающих отсюда неприятных последствий. К наиболее тяжелым потерям, которые понесла кинодраматургия в период сокращения выпуска фильмов, относится ощутимое снижение уровня сценарного мастерства.

В долгих и бесплодных спорах о том, тяготеет ли сценарий более к прозе или к драме, обе стороны как-то упустили из виду, что он прежде всего тяготеет... к кино. О природе кинематографического зрелища забывали не только теоретики и критики, но и творческие работники — сценаристы и режиссеры. Из ложной боязни быть заподозренными в формализме они плохо совершенствовали свои навыки владения средствами кинематографической выразительности.

Вялая, тягучая повествовательность; действие, лишенное напряжения, темпа и ритма; монтаж, низведенный до простой технической склейки кусков и не воздействующий на эмоции зрителя; ленивые, скованные движения объектива; случайность, хаотическая сутолока изображения, в котором не прочитывается продуманной композиции кадра; назойливый аккомпанемент музыки, выполнение ею только иллюстративной функции; неэкономные, бьющие на внешний эффект, но бесцветные по мысли диалоги; сугубо театральные мизансцены, нарочитые «позы», актерский «тончик»; пейзаж, вводимый скорее по традиции, нежели по художественной необходимости; загроможденность мелочами и в то же время отсутствие кинематографической детали (не говоря уже о кинотрюке!) — таковы недостатки, характерные для многих наших последних фильмов.

Борясь за привлечение к себе писателя и опасаясь как бы не отпугнуть его трудностями овладения спецификой, кинематографисты так убедительно развенчивали ложный страх перед этим жупелом, что некоторые из них даже и сами уверовали, будто никакой такой специфики и в самом деле не существует... Правда, многие принципы поэтической выразительности образа и композиции художественного произведения в чем-то общи для разных видов искусства. Этим и объясняется, что элементы «сценарного» письма нетрудно обнаружить даже у классиков, творивших задолго до изобретения кинематографа. И все же кино, как и всякое иное искусство, конечно же, обладает своими специфическими приемами и средствами отражения действительности, собственным выразительным языком, и знать эти приемы, владеть этим языком — совершенно обязательно для каждого, кто творит для экрана.

Вот почему в предвидении солидного притока в кинодраматургию авторов, в том числе в большинстве своем в ней неискушенных, ни в коем случае нельзя снижать требований к специфической выразительности произведений, предназначенных для экрана, нельзя ослаблять борьбу за общее повышение уровня сценарного мастерства. Деятелям кино предстоит прививать новым кадрам высокую кинематографическую культуру. Сейчас сама жизнь требует, чтобы работа с молодыми и начинающими кинодраматургами перестала носить характер благотворительности и приобрела широкий, поистине государственный размах.

Формы работы с молодыми и начинающими могут быть самыми разнообразными. Это и семинары сценаристов, по примеру ранее проводившихся Союзом советских писателей и во многом оправдавших себя; это, возможно, и создание сценарных мастерских под руководством наших опытных кинодраматургов; это и различные виды организованной помощи лучших режиссеров отдельным писателям, работающим над определенной, «своей» темой для кино.

Нельзя, кстати, не отметить, что эта помощь нередко принимала, да и до сих пор еще порой принимает уродливые формы соавторства, которое мотивируется обычно тем, что кинорежиссер якобы привносит в работу драматурга свое тонкое понимание и обостренное чувство кинематографичности, а на самом деле не вызывается никакими разумными соображениями. Естественно, что такие способы «овладения спецификой» не вправе действительно становиться спецификой кино (в театре-то подобных явлений нет!); они не могут и не будут поощряться литературной и кинематографической общественностью. Как бы тонко ни разбираться в особенностях кинозрелища, одного этого еще далеко не достаточно, чтобы даже самый опытный кинорежиссер-постановщик превращался также и в писателя-драматурга, не имея для этого специальных данных. Ведь К. Станиславский, например, отлично разбирался в тонкостях театрального действия, создал блестящие образцы сценической интерпретации произведений Чехова, Горького и многих других, однако почему-то никогда не выступал в качестве их соавторов. Вот на такие формы взаимоотношений, на примеры плодотворного сотрудничества драматурга и режиссера, известные не только из истории театра, но и из богатой практики нашего кино, нам и надлежит сейчас равняться.

* * *

На нынешнем этапе своего развития советская кинематография обязана в кратчайший срок ликвидировать отставание, сложившееся за несколько последних лет. Всегда неразрывно связанная с народом, она должна ответить его непрерывно возрастающим культурным потребностям, добиваясь идейно-художественного богатства, глубоко проникая в жизнь, черпая оттуда материал для создания ярких, полнокровных образов, правдиво отражая нашу советскую действительность во всем ее многообразии.

И первые шаги на этом пути к новому подъему, к новому расцвету призвана сделать кинодраматургия, создав для расширенного производственного плана необходимую солидную сценарную основу. На выполнение этой задачи надо мобилизовать все — идейную принципиальность и художественную взыскательность, критику и самокритику, нетерпимость к бесцветному натурализму и ремесленничеству, к халтуре, штампам и схемам, отличное знание специфики кинематографа и хорошие вкусы, талант и мастерство, изобретательность и смелость, поэтическую страсть и творческие дерзания, индивидуальное своеобразие стилей и все приобретенные навыки владения испытанным оружием — методом социалистического реализма.

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

М. РОММ

ПЕРЕД ШИРОКИМ РАЗВОРОТОМ КИНОИСКУССТВА И КИНОИНДУСТРИИ

Советская кинематография стоит на пороге важнейших событий, которые решительным образом изменят в самые ближайшие годы ее лицо. Постановка ста—ста пятидесяти картин в год не может оказаться только количественным нарастанием производства, она не может не привести к решающим качественным сдвигам.

Удельный вес тех мастеров — кинодраматургов, режиссеров, — которые определяют ныне лицо киноискусства, уже очень скоро станет гораздо менее значительным, а может быть, и совсем небольшим. Придут сотни дебютантов; из их числа выделятся десятки новых крупных художников. Это будет третье поколение кинематографистов, которое сменит нас, как это сделало когда-то второе поколение, определившее лицо советского кино в период возникновения звука.

Нам предстоят годы ломки, годы стройки, годы напряженной созидательной работы, связанной с широким разворотом нашего искусства и нашей киноиндустрии.

Не будет преувеличением сказать, что нет той области в нашем сложном искусстве-промышленности, которая не потребует решительного переворота. Это относится ко всем отраслям нашей многообразной техники, ко всем областям кинематографической промышленности, ко всем видам творческой практики.

Кинематография, рассчитанная на производство ограниченного количества картин, ничем не похожа на кинематографию, ориентирующуюся на широкий поток фильмов.

Годы малокартинья выработали у нас особую психику, приспособленную к узким рамкам нашей деятельности. Речь идет и о всех звеньях руководства, и о технических кадрах, и о творческих работниках.

Цехи, отделы, директора студий привыкли работать штучно. Сценарные отделы настроены на кропотливую, многомесячную возню с единичными сценариями. Иной раз пять-шесть инстанций занимаются одновременно какой-нибудь картиной, обкатывая и обтесывая ее со всех сторон. Художественные советы часами обсуждают двадцатиминутную короткометражку. Так, например, художественный совет «Мосфильма» потратил четыре заседания на дискуссию по исправлению сценария двухчастной комедии размером в пятнадцать страниц. Режиссеры, пускаясь в производство, чувствуют себя своего рода робинзонами, первооткрывателями. На их работе сосредоточено пристальное и пристрастное внимание такого количества руководящих лиц, инстанций и учреждений, на

В порядке обсуждения.

них ложится такая уникальная ответственность, что это подчас очень затрудняет оригинальное решение картины. В самом деле, если твоя картина оказывается единственной в данном разделе тематики, то и у зрителя, и у руководителя, и у автора к ней одно отношение. Если эта же картина появится в числе ста картин и рядом с ней будет поставлено еще десять-пятнадцать-двадцать картин, сделанных примерно на том же материале или посвященных аналогичным темам, то к картине предъявят совершенно иные требования, к ней сложится совершенно иное отношение.

Нам предстоит решить множество трудных и интересных творческих, технических и организационных проблем.

Но главнейшей из них будет сценарная проблема — проблема обеспечения мощной кинематографии Советского Союза мощной драматургической основой.

Эта задача тем более сложна, что речь идет не только о количестве сценариев, и даже не столько об их количестве, сколько об их лице.

За годы малокартинья наша кинематография не только растеряла кадры кинодраматургов, отбила у писателей охоту обращаться в кинематограф, резко сузила круг литераторов, профессионально занимающихся кинематографом, но и выработала своеобразные навыки и штампы, с которыми нужно сейчас решительно распрощаться.

Мы очень часто утверждаем, что корень зла был в увлечении биографическими фильмами. Это не совсем верно. Биографические фильмы оказались только наиболее ярким выражением того осторожно прохладного, орнаментированного, рассудочно-лакированного стиля, который сложился за последние годы в советской кинематографии, нивелировал почерк мастеров и оттеснил историко-революционную тематику, проблемные картины, посвященные современной жизни, и т. д. Ведь и «Чапаев» и «Депутат Балтики» были тоже своего рода биографическими фильмами. Однако эти произведения, сделанные с большой революционной страстью, с огромной внутренней взрывчатой силой, говорили о духе нашей революции, о духе нашего народа больше, чем иные фильмы, посвященные самым злободневным проблемам современности.

В отличие от «Чапаева» и «Депутата Балтики» кинобиографии композиторов, адмиралов и генералов, созданные нами за последние годы, по существу говоря, были оторваны от внутреннего содержания нашей жизни.

Наибольшей бедой последних лет я считаю не то, что мы делали много кинобиографий, а то, что мы потеряли высокую революционную тему, страстность в вопросах переделки сознания человека — потеряли почти во всех картинах.

«Чапаев» был историко-биографической картиной, но он ставил огромные, насущно важные вопросы каждого дня нашей жизни.

Страстно патетический образ Чапаева, исключительно талантливого, несдержанного, часто путающегося, не всегда дисциплинированного, но безгранично преданного солдата революции, был поднят Фурмановым и Васильевыми на огромную принципиальную высоту—он учил молодежь жизни, показывал ей пример служения народу.

Но вот недавно мне пришлось прочесть два сценария, поразивших меня тем, что в них как бы проводится ревизия такого отношения к неуравновешенному герою. В одном из этих сценариев (он не поставлен и поэтому я не хочу называть его) речь идет о двух девушках, фабричных работницах. Одна из них — яркая, талантливая, но неуравновешенная, не всегда дисциплинированная и чрезмерно самолюбивая девушка; другая — скромная, аккуратная, исполнительная, добросовестная и во всех отношениях безупречная. Автор жестоко расправляется со своей первой капризной героиней, не стоящей в этом аккуратном, причесанном ряду.

Он отбирает у нее жениха, отбирает стахановские рекорды и строго наказывает ее за строптивость. Напротив, ее аккуратная соперница достигает в жизни всего: получает жениха своей чрезмерно темпераментной подруги и выходит на первое место по производственным показателям.

Совершенно аналогичный сценарий, но на студенческом материале, создан другим автором. Любопытно, что оба автора — молодые кинодраматурги, и, следовательно, проповедь аккуратности и послушания исходит не от старческой дряхлости, а, так сказать, ведется со всем темпераментом юности.

Недавно появился на экранах «Аттестат зрелости». Некоторыми чертами он разительно напоминает приведенные выше два сценария.

Мне кажется, что эти три произведения дают более яркую характеристику тех ошибок, которые мы делали в последние годы, чем любой биографический фильм.

Но вот четвертый пример.

Молодая сценаристка сдала на одну из киностудий сценарий, в котором речь идет о судьбе женщины-колхозницы в одной из республик Средней Азии. У этой женщины, передовой колхозницы, отсталый муж. Приревновав героиню к агроному, он зверски избивает ее плеткой, запирает дома, запрещает работать в колхозе, а когда та, несмотря на это, все же продолжает работать, уходит от нее, бросая ее и ребенка.

Начало несколько напоминает картину «Член правительства». Но интересно дальнейшее разрешение темы. Героиня молодой сценаристки не любит мужа, он для нее абсолютно чужой человек. В то же время разделить свою судьбу с агрономом, которого любит, она не решается, опасаясь, что консервативно настроенные соседи осудят ее. Когда через год в колхоз случайно приезжает муж, героиня возвращается к нему, покорно кладет ему голову на грудь, хотя он даже не делает шага к примирению.

Любопытная деталь: прежде чем положить голову бывшему мужу на грудь, героиня видит его руки, «такие знакомые, мускулистые, загорелые» (цитирую на память). Напомним, что именно эти руки избивали ее плеткой. Тем не менее мускулистые руки приводят героиню в такое умиление, что она смиряется перед бывшим мужем.

Проповедь смирения вместо проповеди страстного бунта женщины, требующей равноправия, — это ли советская идеология?

Я усматриваю некое внутреннее сходство во всех приведенных мной произведениях. Сходство это заключается в потере художниками революционной перспективы. Отсюда идут и лживые сюжетные положения и неверная оценка человека.

Я привел эти примеры только для того, чтобы продемонстрировать сложность задач, которые стоят перед нами сейчас. Речь, как видно, идет не о механическом увеличении числа лиц, пишущих сценарии, а о пересмотре многих позиций, которые стали уже для нас привычными.

Разумеется, биографические фильмы — яркий пример курса кинематографии последних лет. Но, быть может, не менее ярким примером являются и так называемые художественно-документальные фильмы, поставленные нами. Не говоря уже о том, что документальность их в целом ряде деталей более чем сомнительна, в некоторых из них отчетливо прощупываются те же самые тенденции. Возьмите хотя бы «Сталинградскую битву». В этой картине автором сценария Н. Виртой и постановщиком В. Петровым «забыт» немаловажный герой, который сыграл решающую роль в защите Сталинграда, — это народ. Среди массы генералов, маршалов и офицеров забыт русский солдат. Как же можно ставить художественно-документальный фильм о бессмертной Сталинградской эпопее и не вспомнить невиданный в истории подвиг на-

рода, не вдохновиться этим подвигом, не отдать всего сердца для того, чтобы воплотить этот подвиг на экране!

Документальность картины вовсе не означает, что она должна стать экранизированным официальным рапортом о чисто стратегической стороне событий. Вспомним хотя бы документальный фильм «Повесть о нефтяниках Каспия». Насколько больше внимания к человеку мы найдем в этом кинодокументе по сравнению с художественной картиной «Сталинградская битва»!

Разумеется, я не склонен винить в этом одного Вирту или Петрова. Повторяю, «Сталинградская битва», так же как многие другие картины, так же как некоторые биографические фильмы, отразила общую тенденцию последних лет. Дело зашло так далеко, что даже в изображении русских императоров (кроме четырех последних — двух Александров и двух Николаев) делались попытки пересмотреть прежние советские позиции. При работе над «Адмиралом Ушаковым» некоторые сценарные консультанты рекомендовали мне «поднять» образы Екатерины, Павла и Александра I.

Курс кинематографии, сложившийся за последние годы, оставил глубокие следы и в сознании творческих работников киноискусства и в сознании зрителя.

Недавно произошло весьма знаменательное событие: картина «Анна на шее» имела большой успех у зрителя. Нельзя недооценивать значения этого факта, ибо картина — я в этом глубоко убежден — не блещет достоинствами.

Дело, разумеется, не только в том, что И. Анненский стилистически исказил Чехова. Литературное произведение, переходя в кинематографический ряд, не может не претерпевать очень крупных изменений. Меньше всего я склонен обвинять Анненского в том, что он на место образов Чехова поставил образы, более свойственные творчеству Островского или Салтыкова-Щедрина. Не в этом существо дела.

Дело в том, что в этой картине не прочтена идея, заложенная в чеховском произведении и, как это всегда бывает у Чехова, очень глубоко спрятанная. Чехов в этом маленьком рассказе утверждает: в государстве деспотии, которое опирается на страх, существуют две категории людей — рабы и их повелители. И когда раб, боящийся всего и всех, вдруг чувствует, что его самого начинают бояться, что от него начинают зависеть, он сразу переходит от психики раба к прямо противоположной психике деспота.

Именно поэтому Чехов с такой резкостью, без какой бы то ни было подготовки дает Анне фразу: «Пошел вон, болван» — сразу после бала.

Анненский, превративши Анну в симпатичную, сентиментальную, свободолюбивую девицу, тоскующую, плачущую, не сделал главного: он не показал ее поначалу рабыней, он превратил ее в героиню, в мятущуюся жертву. И поэтому внезапное изменение этой девушки — грубое пренебрежение к своей семье, помыкание мужем — решительно ничем не оправдывается в картине. Идейный смысл резко нарушен. Успев завоевать симпатии зрителя, Анна уже не может до конца потерять их даже тогда, когда превращается в равнодушную, безнравственную и жестокую светскую даму. Мораль картины кажется мне весьма сомнительной, тем более, что дворянско-чиновничий свет изображен в достаточно соблазнительных тонах.

Когда Анна Анненского вначале пытается уйти из дома мужа, то это — Катерина из «Грозы». Но можно ли представить себе, что Катерина поведет себя так, как ведет себя Анна в финале картины?

Что касается обиды за Чехова, то больше всего мне обидно, что Анненский снабдил свою картину множеством сентиментальных деталей. Больше всего ненавидел Чехов сентимент и меньше всего он способен

был «нажимать на слезные железы». «Анна на шее» Чехова — это рассказ очень высокого вкуса (кстати, Чехов в литературном труде превыше всего ценил именно хороший вкус, сдержанность, изящество, скупость, точность). А «Анна на шее» Анненского — это произведение сентиментальное, рассчитанное на внешние эффекты и изобилующее сценами невысокого вкуса.

Если бы «Анна на шее» не имела такого успеха у нашей зрительской массы, то не стоило бы слишком много рассуждать о ней. Мы так редко экранизируем наших классиков, что каждая попытка перевода их на экран заслуживает всяческой поддержки.

Успех «Анны на шее», так же как исключительный успех выставки скульптора С. Эрьзи, показывает, что, стосковавшись по эмоциональному искусству, набив оскомину на картинах, проникнутых сухой дидактикой, живописующих официальную сторону биографий героев прошлого, зритель бросается на любые произведения искусства, которые кажутся ему воодушевленными, которые затрагивают какие-то человеческие стороны души.

Я не хочу ставить на одну полку творчество одаренного, хотя и несколько старомодного, с явным налетом модерна, увлекающегося внешними эффектами, но все же высочайшего мастера своего дела, Эрьзи, с довольно рыхлым и малосамостоятельным творчеством Анненского. Но успех того и другого где-то смыкается.

Причина здесь отчасти в том, что за эти годы мы не создали ни «Чапаева», ни «Депутата Балтики», ни трилогии о Максиме, ни «Учителя», ни «Машеньки» — картин, проникнутых глубокой социалистической идейностью, страстных, темпераментных, увлекательных и вместе с тем сделанных на высоком уровне мастерства, с превосходным вкусом, со строгостью подхода к материалу. Картины такого рода волнуют зрителя, задевают его самые сокровенные душевные струны и в то же время воспитывают его, приучают к высокой требовательности.

Я отнюдь не собираюсь зачеркивать все картины, поставленные нами за последнее десятилетие. Среди них был ряд превосходных произведений киноискусства. Так, например, в ряду кинобиографий я считаю «Тараса Шевченко» блестящей картиной, проникнутой подлинным революционным духом. Сцены ссылки Тараса — это классика советской кинематографии. Точно так же и в других жанрах советская кинематография создала за последние годы ряд превосходных картин: «Молодая гвардия», «Сельская учительница», «Райнис», «Кубанские казаки».

Блестящие работы представила документальная и научно-популярная кинематография.

И тем не менее общий тонус нашего искусства за последние годы снизился и в идейном и в художественном отношении.

Делать мало картин оказалось ничуть не легче, чем делать много. Идея сосредоточенного внимания на единичных произведениях (что якобы должно было привести к сплошь блестящему качеству) оказалась утопией.

Что же касается жанрового и тематического многообразия, то здесь нас постигла полная неудача: мы делали очень похожие друг на друга кинокартины.

Мне представляется, что при широком развороте кинематографа главенствующее место должны занять четыре основных раздела тематики.

Разумеется, первый из них — это тематика современности. Подавляющее большинство наших картин, естественно, должно быть посвящено человеку — строителю коммунизма. Здесь нам предстоит необозримое поле работы.

Вспомним хотя бы о том, что со времен «Встречного» у нас не было крупной картины, посвященной рабочему классу.

Вспомним, что о наших колхозах зрители Китая и стран народной демократии судят в основном по картинам, поставленным лет пятнадцать тому назад.

Вспомним, что со времени «Партийного билета» мы не ставили картин, посвященных партийной жизни, что секретарь райкома стал главным героем только одной картины, события которой происходят во время Великой Отечественной войны, а место действия — тыл врага.

Вспомним, что в нашей стране, где учатся миллионы, почти нет картин, посвященных студенчеству.

Мы по-настоящему не разрабатываем, не освещаем самых насущных, животрепещущих, остро волнующих зрителя моральных, этических, бытовых проблем.

Сдвиг в деле создания картин, отображающих современную советскую действительность, должен быть решающим.

Вторым важнейшим разделом нашей работы я считаю историко-революционную тематику.

Надо отметить, что именно на этом фронте советская кинематография одержала свои наиболее блестящие победы, начиная с «Броненосца «Потемкина» и «Матери».

В последнее время этот раздел тематики у нас совершенно заброшен. Это глубоко неверно. Об Октябрьской революции можно сделать десятки картин, и каждая из них будет самым живым образом перекликаться с насущными проблемами современности.

Третий раздел — это картины, отражающие жизнь людей в капиталистических странах.

Если таких, очень нужных картин не сделаем мы, то их не сделает никто. Прогрессивные кинематографисты за границей не в силах поднять эту тематику: им не позволят говорить о капитализме полным голосом. Самое большее, на что могут пойти и идут итальянские режиссеры-коммунисты, — это показать безработицу, но затрагивать причины безработицы им уже не дадут.

Наша кинематография может сказать правду о современном капитале. Работать в этой области не легко, но это наш гражданский долг. Рассказать правду о том, что происходит в Италии, во Франции, в Западной Германии, что такое американский капитал, что представляют собой современные колонии, кому и почему нужна война, в чем тайные пружины американской дипломатии — это одна из важнейших задач советского киноискусства. Этой задаче должны быть посвящены усилия ряда мастеров.

В связи с этим направлением работы советской кинематографии мы, несомненно, должны экранизировать ряд произведений современных прогрессивных зарубежных писателей и классические произведения западного критического реализма. Многие шедевры Золя, Мопассана, Бальзака вполне могли бы стать предметом нашей работы. Эти писатели до сих пор никем не превзойдены по остроте и блеску разоблачения буржуазного общества.

Опять-таки никто, кроме нас, не может экранизировать наиболее смелые произведения западных классиков. Когда буржуазная кинематография и особенно Голливуд начинают заниматься экранизацией, то идейный смысл неизбежно выхолащивается и подменяется ублюдочной голливудской моралью.

Наконец, четвертым мощным разделом работы советской кинематографии должна стать экранизация нашей отечественной, русской и советской классики.

Стыдно, что до сих пор у нас в звуковом кино еще не поставлены такие произведения, как «Капитанская дочка», «Накануне», «Отцы

и дети», «Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение», «Мертвые души», как «Мать» Горького, как его же «Челкаш» и т. д. Еще удивительнее, что мы до сих пор не экранизировали ни «Железного потока», ни «Разгрома», ни «Тихого Дона».

Русская дореволюционная и советская классика — это богатейший резерв для работы кинематографии. Но в вопросе экранизации необходимо решительно изменить наши навыки и сложившиеся традиции. Время от времени мы прибегали к классическому наследию, но делалось это беспланово, стихийно, случайно. Режиссеры, попавшие в простой, хватались за классику то ли в связи с очередным юбилеем, то ли в связи с прорехой в тематическом плане. В результате одному писателю «везло», например Чехову или Островскому, другому «не везло», например Пушкину или Тургеневу. Качество сценарной обработки классики и режиссерской интерпретации также оказывалось весьма разнобойным и случайным.

Мне кажется, что должна быть создана своего рода редакция классической серии советской кинематографии. В эту редакцию должны быть привлечены крупные кинорежиссеры, кинодраматурги, писатели и литературоведы. Должна быть создана программа экранизации классики. Это как раз та область кинематографической тематики, которая может быть планово рассчитана на много лет вперед. Можно тщательно работать над сценариями, заготовляя их впрок, можно готовить режиссеров к перспективе постановки классических произведений, с тем чтобы режиссер заранее обдумывал эту работу, даже занимаясь пока что другой картиной. Ведь экранизации рассчитаны на очень долгое пребывание на экране. Хорошая картина, сделанная на классическом материале, может держаться в прокате многие десятилетия. Каждый год новое поколение школьной молодежи будет параллельно с курсом русской литературы смотреть эти картины.

Огромные задачи, стоящие перед советской кинематографией, требуют решительной перестройки всей организации сценарного дела.

Прежде всего мы должны восстановить практику привлечения на производство профессионалов-сценаристов, постоянно работающих на какой-либо студии, связанных со всей ее творческой жизнью, органически участвующих в обеспечении этой студии литературно-сценарным материалом.

За последнее десятилетие сценаристы такого типа исчезли. В результате этого кинопроизводство поставлено в зависимость от работы авторов, порой случайных, не заинтересованных в судьбе данной студии, а часто и вообще в кинематографии.

Многие из литераторов, пишущих киносценарии, при всех своих достоинствах плохо знают кинематограф и, мало того, не желают знать его лучше. Они полагают, что их дело — поставить студии литературный полуфабрикат с весьма приблизительным диалогом, с неточным объемом, с неразработанной мизансценой, совершенно непродуманный по линии монтажа и даже подчас с недостаточно точно увиденными местами действия. Дальнейшее они предоставляют режиссеру. Надо прямо сказать, что такой сценарий — это еще полработы и дорабатывать его должен не режиссер, а сценарист; если же сам автор данного произведения дорабатывать не может или не хочет, то эту работу должен проделать за него другой, более опытный, а иногда и просто более добросовестный кинодраматург.

Когда-то во всех сценарных отделах числились помимо договорников штатные сценаристы. Эти люди отвечали вместе со сценарным отделом за обеспечение производственной жизни студий доброкачественной сценарной литературой. Они получали помимо оплаты самостоятельных

сценариев ежемесячную заработную плату за подсобную работу, которую проделывали по поручению сценарного отдела. Сюда входила иногда редактура сценария, иногда его решительная доработка, иногда совместная работа с опытным автором.

В последние годы, когда наша кинематография выпускала ничтожно малое количество картин, работники такого типа оказались ненужными, ибо единичные, штучные сценарии дружно «обкатывались» штатом редакторов или приглашаемыми время от времени «лекарями» из числа профессиональных кинодраматургов.

Но если уже в ближайшее время киностудии придется выполнять ежегодно программу в пятнадцать-двадцать-тридцать и больше картин, она не может базироваться на такой полукустарной системе, при которой неизбежны переделки, запоздания, задержки и при которой производственную жизнь студии невозможно спланировать мало-мальски точно. Поэтому я считаю необходимым укрепление сценарных отделов кинодраматургами, неразрывно связанными с жизнью студийного организма.

Вторая важнейшая фигура в сценарном отделе киностудии — это редактор.

Советская кинематография вырастила ряд превосходных, знающих свое дело, образованных редакторов, но их ничтожно мало, и многие из них в последнее время ушли с производства. Между тем функция редактора чрезвычайно важна. Помимо всего прочего, именно редактор организует связь между режиссерами и кинодраматургами. Правильно выбрать и соединить нужного режиссера с нужным автором часто означает с самого начала обеспечить успех картины. И наоборот, неправильный подбор режиссера часто уже в зародыше ведет сценарий к гибели, так же как и неправильно выбранный автор. Редакторы сценарных отделов должны следить за всей советской литературой — столичной и периферийной, журнальной, книжной и газетной. Они должны выискивать новых авторов, уметь помочь опытному кинодраматургу найти нужную тему, найти литературную основу для сценария подчас там, где меньше всего можно было ожидать найти ее. Сценарный отдел — это мозг и сердце студии. К сожалению, за последнее время, мало нуждаясь в сценариях из-за сокращенного производственного плана, мы мало нуждались и в сценарных отделах, и в их редакторах — это привело к снижению тонуса работы сценарных отделов, к потере ряда способных работников.

Вместе с тем следует решительно поднять права автора, уважение к его труду, к его стилистике, к его творческому лицу. Среди режиссуры широко распространено отношение к сценарию как к своеобразному трамплину, помогающему совершить скачок в производство, и только. Нужно помнить, что автор сценария остается и автором картины со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Нельзя обойти молчанием также и пресловутый вопрос о количестве инстанций, которые проходит сценарий, когда он «обкатывается» перед запуском в производство. Авторы жалуются, что сценарий перед запуском в производство проходит редактуру и в сценарном отделе студии, и в художественном ее совете, и в главке и т. д.

Впрочем, дело не столько в количестве инстанций, сколько в методе их работы.

У нас как-то сложилось незыблемое убеждение, что вкус каждого члена художественного совета, каждого редактора имеет право на существование наравне со вкусом автора. Подавляющее большинство замечаний, которые получает автор сценария, возникает в результате индивидуального, вкусового подхода к произведению. Мы не умеем объек-

тивно и терпимо относиться к проявлению самостоятельного вкуса автора. Чего только не наслушаешься на художественных советах! Часто одни предложения прямо противоположны другим, а автору рекомендуют «продумать и учесть все высказывания». Между тем учесть их в работе подчас бывает просто невозможно, а то и вредно.

В свое время самой тормозящей из контрольных инстанций был художественный совет Министерства кинематографии СССР. По каждой картине он проводил следующую работу: обсуждал литературный сценарий, иногда обсуждал его вторично после поправок, обсуждал режиссерский сценарий и пробы актеров, смотрел и обсуждал материал картины — иногда два, а то и три раза; смотрел и обсуждал готовую картину — также иногда два, а то и три раза. Если подсчитать время, которое затрачивал художественный совет на каждую картину, то выходит, что в среднем проверка картины занимала от трех до четырех заседаний. А так как художественный совет состоял из лиц занятых, ответственных, работавших в других организациях, то он мог собираться не чаще одного раза в неделю. В летнее время, когда группы разъезжаются по экспедициям, а члены художественного совета — на отдых, заседания происходили еще реже. Разделим сорок—сорок пять заседаний в год на четыре и выходит, что художественный совет мог пропустить за год десять-двенадцать картин. Пропускная способность художественного совета лимитировала производственную программу кинематографии, ибо сценарии и картины подчас по месяцу, а то и больше ждали решения своей судьбы. Разумеется, вкусовщина и перестраховка играли немалую роль и в прениях на художественном совете и в его решениях.

Ныне «большого» художественного совета нет, но «малые» художественные советы остались на студиях. И вот, если взять киностудию «Мосфильм», то окажется, что сколько бы мы ни строили павильонов, но если сохранится система, при которой каждый сценарий и каждая картина должны проходить через художественный совет студии, то больше двенадцати-пятнадцати картин «Мосфильм» поставить никогда не сможет, ибо здесь они обсуждаются еще тщательнее, чем на «большом» художественном совете. Уже сейчас при постановке всего десяти-двенадцати картин художественный совет вынужден заседать иногда по два раза в неделю, и, следовательно, мастера, являющиеся его работниками, не в состоянии посещать все его заседания. Арифметика, разумеется, грубый способ доказательства, но в данном случае — самый наглядный.

Мы никогда не сможем осуществить программу в сто—сто пятьдесят картин ежегодно, если будут существовать органы или лица, которые всю эту массу продукции будут пропускать через себя. Если начальник Главного управления кинематографии будет читать все сценарии и смотреть все картины, то ни на что другое у него времени уже не останется. При ста пятидесяти картинах мы будем выбрасывать на экран по три картины в неделю и столько же запускать в производство. Не нужно ждать, пока жизнь опровергнет сложившуюся централизованную систему контроля. Уже сейчас нужно эту систему решительным образом менять и облегчать.

Когда вступят в строй новые павильоны «Мосфильма», придется разбить эту студию как бы на несколько самостоятельных кустов или объединений, в каждом из которых должна работать группа молодежи и один-два опытных мастера. Такой куст, такое объединение, такая мастерская (как бы это ни называлось) должны иметь право самостоятельно решать все творческие и производственные вопросы, разумеется, при общем контроле и руководстве со стороны дирекции студии и Глав-

ного управления кинематографии. Такое небольшое объединение съемочных групп должно быть связано с определенным кругом авторов, кинодраматургов, композиторов, а может быть, и актеров. Оно должно иметь самостоятельный тематический план. Система громоздких художественных советов должна быть заменена гораздо более легкой и оперативной системой небольших по составу творческих коллегий, тесно связанных с жизнью определенной группы картин и мастеров, делающих эти картины.

Однако все эти организационные мероприятия, разумеется, не в силах разрешить сценарный вопрос, если на помощь киноискусству не придет советская литература. Кинематограф кровными узами связан и с театром, и с изобразительными искусствами, и с музыкой, но всего ближе он стоит к литературе. К сожалению, до сих пор кинодраматургия остается пасынком в Союзе советских писателей. Опубликование сценария в толстом журнале или издание его каким-либо литературным издательством — это явление из ряда вон выдающееся, редкостное. Некоторые журналы, как, например, «Октябрь», принципиально отказывались печатать сценарии, считая, что кинодраматургия вообще никакого отношения к литературе не имеет. Между тем кинодраматургия — это такой же вид литературы, как и театральная драматургия. Я убежден, что лучшие советские сценарии будут еще поставлены вторично в цвете с применением широкого экрана или просто с новыми актерами и в новой режиссуре, ибо эти сценарии — превосходные литературные произведения.

Даже самые лучшие наши картины не вечны, ибо искусство наше очень молодое, движется вперед очень быстро и, следовательно, обновляется год от году. Кинематограф — не только самое массовое и самое важное, но, смею сказать, и самое живое из искусств именно в силу своей молодости и массовости. Как раз по этим причинам картины, поставленные пятнадцать-двадцать лет тому назад, резко устаревают, а некоторые, даже превосходные картины умирают. Если бы я нашел сейчас исполнителя роли Ленина, равного, с моей точки зрения, Щукину, и исполнителей ролей Василия и Матвеева, равных для меня Охлопкову и Ванину, я, ни минуты не колеблясь, поставил бы вновь «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», чтобы продлить жизнь этих картин на экране еще на пятнадцать-двадцать лет.

Я уверен, что советская кинодраматургия не только может создать, но уже создала ряд классических произведений. В этом можно убедиться, хотя бы пересмотрев сборник избранных сценариев советского кино. В нем есть сценарии, ничем не уступающие лучшим образцам советской прозы и советской театральной драматургии. Разумеется, проза — бессмерный род литературы. Художественная проза была, есть и будет ведущим родом среди всех искусств. Но по сравнению хотя бы с театральной драматургией кинодраматургия имеет право занять ведущее положение. Между тем до сих пор у нас театрального драматурга считают писателем, а кинодраматурга — в лучшем случае полуписателем. Не случайно то обстоятельство, что председатель комиссии по кинодраматургии Союза советских писателей А. Штейн за последнее время каждое свое произведение пишет сначала для театра, а потом уже для кино, то есть рассматривает кинематограф как вторую из своих профессий, а не как первую. Меньше всего я виню в этом Штейна, я виню в этом всех нас.

Между тем я помню времена, когда такие кинодраматурги, как Виноградская, Зархи, Гребнер, Леонидов, считая кинодраматургию благороднейшей задачей и высшим видом литературного творчества, целиком отдавали себя кинематографу, находили в нем полное и абсолют-

ное творческое удовлетворение. Именно благодаря усилиям таких людей советская кинематография сумела уже в 20-х годах этого столетия выйти на первое место в мире и показать непревзойденные образцы могучего революционного искусства, глубоко новаторского и по идейной своей направленности и по разработке киноязыка, по поискам специфической, новой, кинематографической формы.

Союз советских писателей должен наконец начать полноценную работу в области кинодраматургии, поставив перед собой задачу всемерно содействовать нашему искусству, обеспечить кинопроизводство высокоидейной и высокохудожественной литературной основой.

Несомненно, на кинодраматургию резко влияет общее состояние советской литературы за последние годы. Суров не был кинодраматургом и тем не менее фальшивый, приспособленческий дух его произведений жил и в кинематографе.

Второй съезд советских писателей должен разрешить немало важнейших вопросов. Прозаики и поэты, театральные драматурги и критики с надеждой ждут, что дискуссия на съезде и его решения откроют новые перспективы перед ними. Но больше всех заинтересованы в решениях съезда именно кинодраматурги.

До сих пор Союз советских писателей — ни его правление, ни секретариат — не отвечал за состояние дела в киноискусстве. Наступает время, когда Союз советских писателей должен взять на себя заботу о кинодраматургии. Три главнейшие задачи стоят перед ним. Первая — поднять кинодраматургию на уровень ведущих отраслей литературы. Вторая — организовать постоянную, тесную и живую связь с кинопроизводством, принять живейшее участие в обеспечении кинематографии достойной литературной основой. И третья — совместно с кинематографией организовать воспитание кинодраматургов в существующей системе литературных вузов.

С. СТОЛЯРОВ

СЧЕТ ПИСАТЕЛЯМ

Представим себе киноактера, любящего свое искусство и много лет работающего в нем. И режиссеры и зрители считают его актером положительного образа, которому близки роли современных советских героев. Казалось бы, с каким увлечением должен работать такой актер, работать много и плодотворно!

Но он далек от чувства удовлетворения. Он может вспомнить лишь немногие роли, которые отвечали его мечтам.

Такое чувство неудовлетворенности испытываю я и, вероятно, могу разделить его с некоторыми моими товарищами по искусству. За двадцать лет работы в кино я участвовал в семнадцати картинах. Не говорю уже о том, что этого немного. Но главное огорчает то, что я не сыграл еще ни одной роли, которая полностью отвечала бы моему представлению о положительном герое, моем современнике, передовом человеке социалистического общества.

О каком же герое я мечтаю?

Он может быть инженером, летчиком, учителем, пограничником, сталеваром, агрономом (кстати, мне, выходцу из деревни, особенно хотелось бы сыграть агронома, лесовода, охотника). Однако профессия героя имеет не столь уж существенное значение. Важно, чтобы он был активным участником сегодняшней жизни, ее строителем хотя бы на небольшом и скромном участке. Важны его чувства и мысли, его внутренний, духовный мир, его мировоззрение и особенно поступки, в которых все это выражалось бы.

Побывав за границей, я воочию убедился, насколько человек нашего нового мира выше людей буржуазного общества по своему морально-политическому уровню, по пониманию социальных проблем. Советский человек активен, обладает богатыми и сложными личными и общественными интересами, целеустремлен, глубоко и тонко чувствует. Таким, естественно, он и должен предстать в искусстве. Таким я и мои товарищи мечтаем показать его на экране.

Но как часто вместо характера, раскрывающегося в действии, сценарий предлагает нам умозрительные, не согретые чувством, не проверенные жизнью схемы! В таком сценарии идейный замысел автора вынесен на поверхность, а не решен глубоко — образно, эмоционально, художественно. Не найдя характеризующих героя поступков, автор заставляет его рассуждать. Актеру приходится только рассказывать про такого героя — зажить его жизнью невозможно, актер ее просто не чувствует.

К сожалению, даже крупные, всеми нами уважаемые и любимые писатели порой, видимо, недостаточно серьезно подходят к работе в кино. Ничем другим нельзя объяснить несовершенство таких сценариев, как

«Покорители вершин» Н. Тихонова и «Три встречи» Н. Погодина. В обоих этих произведениях мне настойчиво предлагали сниматься, и мой отказ вызывал удивление, даже недовольство. Но когда картины были закончены, я еще раз убедился в своей правоте.

Тихонов любит Кавказ. Он поэтически чувствует красоту его природы. Однако живописность горных пейзажей может стать основой видовой картины. В центре же художественного фильма должны быть люди — покорители вершин, их характеры, взаимоотношения, обычно особенно остро раскрывающиеся в обстановке, требующей большого мужества. Этого — самого главного — в сценарии не оказалось.

Особенно неубедительно была написана роль русского альпиниста, в которой мне предлагали сниматься. Он, так сказать, иллюстрирует идею дружбы народов одним своим присутствием в фильме. Дружба эта должна бы выражаться в делах, поступках, а не в словесных декларациях. А дела у героя не было, не было ни биографии, ни характера, ни своего языка. Это был схематический набросок, безжизненный, неинтересный.

Не принял я участия и в фильме «Три встречи». Погодин, талантливый, опытный драматург, задумал показать, как строит мирную жизнь после войны наша Родина, как на ее необъятных просторах самоотверженно трудятся люди самых разных профессий. Но эта задача была решена чисто иллюстративно. После многочисленных переработок фильм в конце концов превратился в три новеллы — сплести его драматургические линии в единый клубок оказалось невозможным.

Я не сомневаюсь, что законы драматургии известны и Тихонову и Погодину лучше, чем мне, актеру. Но в их сценариях, которые приведены мной для примера, сказалось недостаточное знание жизни, материала и, я сказал бы, не особенно большое желание учитывать особенности кинематографа.

Но возьмем фильм, сценарий которого написал не профессиональный писатель, а кинематографист. Это «Анна на шее». Конечно, сценарист И. Анненский, экранизируя чеховский рассказ, учитывал требования режиссера И. Анненского. Не отсюда ли так много в фильме украшательства, совершенно чуждого творчеству Чехова? Непонятно, почему редактура не отнеслась к сценарию более взыскательно и требовательно? Ведь успех «Анны на шее» был бы еще бóльшим, если бы удалось избежать этого украшательства и если бы зрители увидели рассказ Чехова более тонко и точно перенесенным на экран.

Следовательно, дело не только в том, чтобы использовать безграничные выразительные возможности кинематографа, в частности при изображении среды, в которой действуют герои, но и в том, чтобы делать это тактично, в полном соответствии с общим замыслом произведения.

В этом отношении огромную ценность представляет опыт нашей кинематографической классики, о котором сценаристы слишком редко вспоминают. Вот где возможности кинематографа использовались широко и полно, вот где действительно проявлялись преимущества киноискусства!

Разве можно средствами литературы или театра передать так сконцентрированно и ярко сцены, подобные «Одесской лестнице» в «Броненосце «Потемкине» и расстрелу матросов в «Мы из Кронштадта».

В наглядности кинематографа заключена исключительная сила его воздействия. Эта наглядность и присущая кинематографу способность концентрации действия позволяют передать содержание большой пьесы в фильме обычного объема («Гроза» В. Петрова, «Бесприданница» Я. Протазанова). А Анненский, следуя за Чеховым в тексте и сюжете, утратил атмосферу рассказа.

Могут спросить: какое это имеет отношение к актеру?

Самое прямое, на мой взгляд.

Чехов не становился на точку зрения своей героини, так легко и бездумно превратившейся в прожигательницу жизни. В балах, происходящих в дворянском собрании, в купеческой «удали» Артынова, в «величии» его сиятельства писатель не видел ничего привлекательного. Анненский же все это воспринял всерьез, не заметив сдержанной, но разрушительной иронии, с которой ко всему этому относился Чехов. Сценарист-режиссер повел актеров по неправильному пути, не найдя для них верной атмосферы действия и не осудив Анну. Из всех актеров только Сашин-Никольский смог уберечь своего героя от этого внешнего, поверхностного истолкования чеховского рассказа.

Атмосфера события, верно найденная в сценарии, во многом предопределяет успех актерского исполнения. Если среда, атмосфера действия определены неверно, бледно, невыразительно, то и характер героя не сможет быть ярко выявлен актером.

В сценарии фильма «Случай в тайге» молодой автор Л. Иванусьева не сумела использовать приключенческие ситуации, чтобы интересно показать в поступках своих положительных героев их богатый духовный мир, силу их чувств, их общественную активность. Взаимоотношения между положительными героями маловыразительны. Да и в борьбе против врагов они показаны беспомощными.

В фильме слабость сценария выступила с полной очевидностью. И удивительнее всего то, что за постановку такого сценария взялись режиссеры Ю. Егоров и Ю. Победоносцев, которых мы знаем как авторов и постановщиков хорошей пьесы «Три солдата». Эту их работу отличали внимание к человеку, понимание атмосферы, в которой он действует, чувство жизненных подробностей, то есть именно то, что начисто отсутствовало в сценарии Иванусьевой. Естественно, что фильм получился скучный, вялый, в котором положительные образы советской молодежи так безлики, что зритель не в состоянии их запомнить. И актеры тут ни при чем — им нечего было играть.

...С какими надеждами подходим мы к каждому новому сценарию, который поднимает волнующие вопросы современности!

Одним из таких, очень немногочисленных пока произведений является сценарий С. Герасимова «Дорога правды».

Все мы знаем С. Герасимова как талантливого художника современной темы, как человека со своими творческими особенностями, которые он упорно и последовательно отстаивает в киноискусстве. Герои нашего времени неизменно привлекают Герасимова. И в новом сценарии он создал образ честной, принципиальной советской женщины — коммунистки Елены Дмитриевны Соболевой. Будущая исполнительница этой роли не сможет пожаловаться на бедность драматургического материала, на беглость письма. Нет, роль подробно выписана, характер точно разработан, в сценарии немало сложных психологических моментов, четко определена атмосфера действия.

Но все же, мне кажется, в этой новой работе Герасимова есть один серьезный недостаток. Почему-то получается так, что всякий раз, когда возникает решительный, особенно сложный момент в судьбе героини, автор уводит ее от прямого действия, лишая возможности сыграть главное в роли.

В первом же эпизоде — в споре с руководителями завода — Соболева смело разоблачает их очковтирательскую политику. Интересно было бы узнать, как после этого сложились взаимоотношения Соболевой с руководством. Но автор нам этого не показывает. Он просто переводит героиню на новую работу — в народный суд.

Мы видим далее, как она разбирает дело трех несовершеннолетних по обвинению в незаконном ношении оружия. Но нам остаются неизвест-

ными доводы Соболевой за то решение, которое она отстаивала, и приговор суда.

Есть в сценарии и любовная линия. Соболева любит Павлова — секретаря парткома того завода, где она работала до суда. Павлов разделяет чувство Елены Дмитриевны. Но он женат. И Павлов и Соболева — люди морально чистоплотные. Им трудно найти выход из этого положения. И тогда на помощь приходит жена Павлова, которая, узнав об этом, сама устраняется из жизни мужа. Но как к этому отнеслась Соболева, это тоже остается неизвестным. В последних строках сценария написано:

«Мы не знаем, как встретятся наши герои, так как не увидим в картине этой встречи. Пусть каждый представит ее себе так, как хочет. Но эта встреча героев друг с другом и всех вместе с жизнью, конечно же, и есть то счастье, к которому, естественно, стремится человек».

Здесь, по-моему, и заключены недостатки драматургического решения очень интересного авторского замысла.

Не мне объяснять Герасимову, что в кино характеры людей выявляются в действии. Так почему же сценарий оберегает героиню от решительных поступков? Мне кажется, потому, что в авторе, действительно, как он сам в этом признается в статье «Беседа со сценаристом», борются прозаик и кинорежиссер.

«Проза, бесспорно, обладает наиболее широкими средствами свободного воспроизведения жизни. В этом и причина близости прозы к киноискусству», — пишет С. Герасимов. Я с этим согласен, но, думается, что кинематограф выполняет широкие возможности прозы своими средствами. То, что в повести или романе выражается в целой главе или на нескольких страницах, в кино может быть выражено одним планом, одной монтажной фразой.

Приближение к прозе должно не ослаблять напряжения действия, а, давая большой внутренний материал для постановщика и для актера, сохранять сюжетное направление, свойственное образцам театральной драматургии.

Я согласен с тем, что сценарий — не пьеса. Но это и не повесть, не очерк, не психологический этюд. В кинематографе необходимы действия, которые раскрывают душевный облик героев в самых главных их чертах. Совершенно неправа Л. Погожева, когда она в своей статье «О языке киносценария» («Искусство кино», 1954, № 5) утверждает, что слово является главным материалом сценария. В театре слово во многом заменяет действие; кинематограф в этом не нуждается. Он способен рисовать широкие картины жизни, может показать самые разнообразные испытания, выпадающие на долю героев. Персонажи фильма могут участвовать в сражениях, обрабатывать землю, трудиться у станка, лететь на самолете, оперировать больного, давать уроки в школе, охотиться. Кинематографическому герою открыты все широчайшие возможности активной деятельности. А характер советского человека прежде всего раскрывается в этой деятельности. Так покажите ее, товарищи сценаристы, покажите так ярко, так разнообразно, чтобы у зрителя создавалось впечатление о типических качествах советских людей и о той действительности, в которой эти типические качества проявляются. Дайте все это не за кадром, не в словесном изложении, а покажите в поступках, действии, движении.

В лучших советских фильмах диалогу порой отведено очень мало места. Б. Бабочкину не раз предлагали выступать в концертах с отрывками из «Чапаева», но он не мог этого сделать, потому что нигде в фильме Чапаев не произносит больше пяти коротких фраз. По той же причине я не мог выступать с эстрады в роли Мартынова из фильма «Цирк». И в «Чапаеве» и в «Цирке» слово не было «главным материалом» ролей; оно,

хотя и имело большое значение, всегда вытекало из действия героев, из их поступков.

В пьесе все действие сосредоточено в диалоге. Ее можно прочесть без ремарок, и содержание ее будет ясным. Но нельзя себе представить хорошего сценария, который состоял бы из одних диалогов, без «ремарок», то есть без подробного и точного описания действия. Это относится и к тем сценариям, в которых диалогу вообще уделено очень много места — «Великий гражданин», например, не мог быть записан как пьеса, хотя там все время с экрана звучит слово.

К сожалению, за последнее время наши драматурги, а вслед за ними и режиссеры потеряли вкус к широкому использованию многообразных выразительных средств кино.

Вспомним, как богат, выразителен, изобретателен киноязык наших лучших фильмов. Вот, к примеру, эпизод из «Аэрограда» А. Довженко. Человек, которого Глушак любил на протяжении пятидесяти лет, считал своим лучшим другом, оказался изменником, предателем. Глушак стреляет в него.

«...Выстрел... дым застилает кадр. Дым рассеивается, и зритель видит Глушака, у которого борода стала совершенно белой».

Так глубочайшее внутреннее переживание нашло поэтичное и в то же время чисто кинематографическое выражение.

Или примеры монтажных переходов в «Цирке» Г. Александрова. Затравленная расистами актриса Марион Диксон бежит из Америки. Уходящий поезд. Марион Диксон вскакивает в последний вагон. Ритмическое постукивание вагонов, такой же ритм музыки. В кадре — на задней стенке последнего вагона диск, напоминающий полушарие. Под ритм музыки диск превращается в глобус, глобус вращается — Америка, Европа, СССР... И зритель понимает, что действие перенесено в Советский Союз. Но вот глобус летит вниз, открывая арену цирка. Этим глобусом жонглирует дуровский морской лев. Так определяется место действия — цирк.

Другой пример из «Цирка». Кнейшиц — американский антрепренер — ревнует Марион Диксон к русскому актеру Мартынову, следит за ними. Кнейшиц забирается на крышу и заглядывает в окно. Он видит Мартынова. Они в упор смотрят друг на друга. Окно медленно замерзает, затем снова оттаивает... Осень, зима, весна — так кинематографически показано течение времени. И эти динамические, выразительные монтажные переходы были намечены уже в сценарии. И, наконец, «Чапаев» — классическое произведение советского киноискусства. Интересно, что в этой насыщенной действием картине, в которой глубоко раскрыты характеры не только героев, но и эпизодических персонажей, всего-навсего 2200 метров! Это один из самых коротких фильмов. И такая великолепная лаконичность в значительной мере достигнута высокими кинодраматургическими качествами сценария.

Пусть извинят меня товарищи писатели, что я напоминаю им такие прописные истины. Но мне кажется, что, работая для кинематографа, они нередко забывают о его специфике.

Сценарий оказывается плохим в том случае, когда автор не знает жизни, которую он описывает, и в том, когда он не знает законов кинематографа, которые позволяют эту жизнь показать на экране.

Изучать жизнь и законы киноискусства — этого требуем от писателей и мы, актеры, воплощающие на экране замыслы драматургов, и зрители, к которым обращен наш общий с писателями труд.

А. ГРОШЕВ

ЛИЧНОЕ И ОБЩЕСТВЕННОЕ

Раздвоенность между личным и общественным является характерной чертой многих образов мирового искусства, отражающих жизнь досоциалистических эпох. Проблема показа личного и общественного в советском искусстве и, в частности, в кино имеет свои особенности, поскольку его основным содержанием является социалистическая действительность, в которой господствует сочетание личных и общественных интересов при примате интересов общественных.

«Социализм, — указывал И. В. Сталин, — не отрицает, а совмещает индивидуальные интересы с интересами коллектива. Социализм не может отвлекаться от индивидуальных интересов. Дать наиболее полное удовлетворение этим личным интересам может только социалистическое общество. Более того, — социалистическое общество представляет единственно прочную гарантию охраны интересов личности».

Социализм обеспечивает народу не только политические права, но и материальное и культурное благосостояние, возможность светлой, радостной личной жизни.

Наша партия придает большое значение личной заинтересованности каждого советского человека в своем труде. Особое значение в этом отношении имеют решения сентябрьского и февральско-мартовского Пленумов ЦК КПСС. В социалистическом обществе первенствующая роль принадлежит общественным интересам, интересам всего народа.

Было бы неправильно думать, что сочетание личного и общественного в жизни каждого человека настолько гармонично, что исключает возможность каких-либо противоречий и коллизий. Представлять себе дело так, значит не замечать фактов действительности. Противоречия в нашем обществе неантагонистические, они являются противоречиями роста, они связаны с существованием буржуазных пережитков в сознании советских людей и отражают борьбу нового со старым.

Замечательной чертой в творчестве лучших мастеров советского киноискусства является то, что в поисках художественных форм изображения непрерывно развивающейся действительности они шли не от стандарта и установившегося штампа, а каждый раз находили такую форму, посредством которой можно было бы более полно и ярко осветить актуальные проблемы действительности, показать яркие характеры простых людей в производстве и быту, в сочетании личных и общественных мотивов.

Вспомним, например, кинофильм «Член правительства». Как многообразен и глубок в нем образ советской женщины Александры Соколовой, прошедшей путь от простой малограмотной крестьянки до депутата Верховного Совета СССР.

Наряду с главным, основным конфликтом — борьбой Соколовой за хозяйственное укрепление колхоза — в фильме имеется второй конфликт — конфликт между Соколовой и ее мужем Ефимом, который не может смириться с тем, что его жена, будучи председателем колхоза, распоряжается мужиками. Данный конфликт отражает проявление того старого бытового уклада в деревне, который тормозит развитие новой жизни. И Соколова, борясь за укрепление колхоза, тем самым борется за создание условий для полного равенства женщин. Ее личное счастье неразрывно связано с утверждением новой общественной жизни на селе. В образе Соколовой боевая активность и огромная настойчивость в деле укрепления колхоза удивительно органично, жизненно правдиво связаны с преодолением личной драмы. В этом фильме одинаково глубоко и правдиво раскрыты как личные, так и общественные поступки Соколовой в их жизненном единстве. Можно было бы назвать и другие фильмы, в которых удачно освещалась проблема сочетания личного и общественного в жизни советского человека.

Однако за последнее время в ряде кинофильмов эта проблема решается поверхностно, а иногда неправильно.

В некоторых кинофильмах на колхозную тему проскальзывают ошибочные взгляды, что личная собственность колхозника, его приусадебный участок в настоящее время будто мешают развитию колхозного хозяйства. И на этом противоречии некоторые сценаристы и режиссеры пытаются построить драматический конфликт. Такие мотивы особенно настойчиво прозвучали в фильме «Кавалер Золотой Звезды».

Пропаганда в фильмах такого взгляда вредна, ибо она ущемляет интересы колхозников и может помешать подъему сельского хозяйства.

Конечно, главным путем развития сельского хозяйства было и остается общественное колхозное производство. Однако личная собственность колхозников в пределах норм, предусмотренных Уставом сельхозартели, не представляет какой-либо опасности для социалистического строя. С другой стороны, в основе ряда произведений о деревне лежат конфликты, основанные обычно на недоразумениях: девушка — колхозный бригадир — и парень из соседнего села — новатор сельского хозяйства — любят друг друга. Кажется, нет никаких объективных причин, которые могли бы помешать их счастью, назначается свадьба. И вот накануне свадьбы возникает горячий спор между женихом и невестой по производственным вопросам: как лучше возделывать лен, хлопок или виноград? В результате свадьба расстраивается, и только потом кто-либо из молодых признает свою ошибку и раскаивается. Действие завершается счастливым финалом — свадебным пиршеством.

В подобных произведениях общественная жизнь колхозного села показывается поверхностно, идиллически, только в пиршествах и беззаботном веселье. Труд людей, преодоление ими жизненных противоречий в борьбе за укрепление колхозов остается, как правило, за экраном. Такой показ действительности может принести не пользу, а лишь вред делу воспитания в советских людях упорства и настойчивости в труде, может породить у нашей молодежи легкое отношение к жизни.

Личная жизнь советского человека в подобного рода кинофильмах показывается чрезвычайно примитивно и грубо. Чувство любви представляется как обыденное, повседневное, скоропроходящее.

Поверхностность и примитивность являются существенными недостатками некоторых кинофильмов, затрагивающих проблему личного и общественного. Серьезным недостатком является то, что в наших кинофильмах часто показывают советских людей как людей односторонних, совершенно бесцветных в личной жизни, сухих, интересы которых ограничены производством.

За последнее время появился ряд сценариев о советском человеке, затрагивающих проблему взаимоотношений личного и общественного.

Обращает на себя внимание сценарий Р. Буданцевой «Салтанат» («Искусство кино», 1954, № 4). В нем рассказывается о жизни молодой киргизской женщины — зоотехника Салтанат, о росте и формировании советского характера в борьбе с феодально-байскими пережитками в быту, с отсталостью сельского хозяйства. Автор попытался раскрыть личные и общественные стороны жизни нашего современника в их органическом слиянии. И порой ему удается это сделать.

Однако характеры людей оказались несколько противоречивыми и незавершенными. В начале сценария мы видим, как молодая, порывистая, увлеченная своей работой Салтанат наталкивается на сопротивление своего мужа, шофера Уркасыма, который против того, чтобы она вела общественную работу, и в порыве ревности даже избивает жену. Совместная жизнь супругов невозможна. Хотя Салтанат, подчиняясь мужу, бросила работу, но это продолжается недолго... При первой семейной ссоре она порывает с мужем и уходит к отцу. Никакие уговоры отца не остановили Салтанат — она уезжает из его дома, чтобы вернуться к своему любимому делу. Через некоторое время Салтанат избирают председателем колхоза. Все развитие сюжета изображает борьбу нового со старым, и, казалось бы, должно победить новое.

Но в конце сценария автор заставляет Салтанат вернуться к мужу Общественное мнение, которое несправедливо осуждало разрыв Салтанат с мужем, вдруг совершенно неожиданно повлияло на героиню.

Мы не против того, чтобы автор закончил свой сценарий благополучной развязкой, ибо в жизни бывает и так, что враждующие супруги в конце концов укрепляют семейный очаг. Однако в сценарии ведь речь идет о борьбе нового, советского быта, со старыми, байско-феодальными пережитками, и с этой точки зрения концовка выглядит слабо.

Исход борьбы должен быть психологически и художественно оправдан — без этого финал выглядит неправдоподобным, искусственным. Салтанат могла вернуться к мужу в том случае, если бы она все же продолжала его любить, несмотря на неприятности, которые он ей доставил, или если бы ее муж осознал свои недостатки и стал другим человеком, которого она могла полюбить. Но в сценарии ни того, ни другого не произошло. Больше того, Салтанат полюбила другого человека — агронома Джоомарта, который помог ее духовному росту.

Сценарий «Салтанат» не дает глубокого решения темы личной и общественной жизни советского человека.

В № 5 журнала «Искусство кино» опубликован интересный сценарий С. Герасимова «Дорога правды». Главным героем этого сценария является простой человек — работник планового отдела одного из заводов Елена Дмитриевна Соболева, которая своей принципиальностью, высоким чувством справедливости завоевывает всенародное доверие. Ее избирают народным судьей.

Елена Дмитриевна, молодая вдова, искренне полюбила семейного человека — секретаря парторганизации завода Павлова. И вот она находит в себе силу воли, чтобы приглушить возникшие чувства. «Ведь нам люди верят, — говорит Елена Дмитриевна, — как же мы можем обманывать?» Поступок Соболевой вполне оправдан. Семейные отношения в нашей стране — это не личное дело двух человек, а дело общественной значимости. Нельзя слепо подчиняться только чувствам. Ради большого, общественного она порывает с любимым человеком. Здесь раскрывается сила воли Соболевой, ее глубокая ответственность перед общественным мнением.

Иначе дело обстоит в сценарии «Салтанат». Когда Салтанат отвер-

гает любовь Джоомарта, то она уступает не общественному мнению, а отсталости, байско-феодальным пережиткам. В конце сценария она возвращается к тому, от чего хотела уйти в начале. Вся ее борьба за новое, советское отношение к женщине сведена на нет.

Однако в показе сочетания личного и общественного и в «Дороге правды» также не все, как нам кажется, решено верно. Уж больно много в сценарии неустроенного в личной жизни героев. Почти все действующие лица, многие из которых живут полноценной общественной жизнью, не имеют семейного счастья. Директор завода Шмелев — человек ущербный в служебном и личном плане. Секретарь парткома Павлов, честный, энергичный человек, увлеченный своей работой, много делающий для завода, не находит в своей семье личного счастья. Молодой судебный работник Губарев также душевно травмирован, — он переживает неразделенное чувство любви к Соболевой. Наконец, и личная жизнь самой Соболевой остается неустроенной. Правда, автор сценария окончательно не обрывает нить надежды. В конце сценария дается сцена на вокзале, где вернувшуюся из командировки Соболеву встречает Павлов. Читателю совершенно неизвестно, какие события произошли в семье Павлова за время командировки Соболевой. Может быть, жена не стала удерживать своего мужа и решила развестись с ним. Очевидно, оно так и было.

Было бы ошибочным оспаривать жизненность таких ситуаций. Подобные факты встречаются в нашей действительности, и нужно быть ханжой, чтобы от них отмахиваться. Вместе с тем смешно требовать от автора, чтобы в финале обязательно была сцена в загсе. Однако наша литература и кино не только отражают жизненные факты, но и выносят им приговор. И если этот приговор вынесен с партийной страстностью в отношении очковтирателя и разложившегося в бытовом отношении Шмелева, то очень туманно и неопределенно авторское отношение к поступкам Павлова, связанным с семейной жизнью. Да и сам семейный разлад Павлова слабо мотивирован. Создается впечатление, что автор, стремясь показать характер в его жизненной цельности общественного и личного, только вскользь коснулся личных мотивов и не добился яркого раскрытия образа партийного руководителя.

Образ нашего современника в киноискусстве может быть правдиво раскрыт только в типических жизненных условиях и обстоятельствах. В частности, трудно правдиво и полно показать на экране жизнь советского человека, не раскрывая в то же время направляющей роли Коммунистической партии в формировании нового характера, в воспитании социалистической морали.

Вспомним, как замечательно показана в фильме «Чапаев» направляющая роль партии в воспитании Чапаева. Можно назвать фильм «Кавалер Золотой Звезды», где дан удачный образ секретаря райкома Кондратьева, олицетворяющего партийное влияние на практику работы и формирование характера Сергея Тутаринова.

Но за последнее время редко появляются в фильмах яркие образы партийных руководителей. К сожалению, нет этого и в сценарии «Салтанат». Вся борьба героини за освоение пустынных и залежных земель «злой» долины Тарагай выглядит в сценарии как борьба одиночки, не имеющая перспективы и государственной поддержки. Это грубо противоречит жизненной правде, ибо все видят, в каком едином порыве наша партия, государство и народ решают исторические задачи подъема сельского хозяйства.

Реакционное буржуазное киноискусство стремится своими фильмами скрыть язвы капиталистического общества, отвлечь внимание народа от насущных социальных проблем мелкобуржуазными иллюзиями о воз-

можности личного счастья человека в условиях капитализма или в потустороннем мире. И потому образы людей в подобных фильмах являются далекими от жизни, выражая собой черты упадочного искусства.

В противоположность этому советское искусство и в частности кино показывает жизнь с позиций самой передовой идеологии — идеологии Коммунистической партии, выражающей интересы советского народа, который не склонен замазывать и скрывать противоречия и недостатки в нашем обществе, а ведет с ними борьбу на основе широкого развития критики и самокритики, с глубокой верой в успех, с большим доверием к советскому человеку, к его способностям преодолеть в себе пережитки прошлого.

В беседе с прокурором Соболева заявляет: «Я говорю о доверии к жизни, к людям, к тому лучшему, что обязательно следует предполагать в каждом человеке... И если мы с вами это потеряем, то нам тотчас же надо подавать в отставку».

Веря в советского человека, судья Соболева не отворачивается от осужденного когда-то за злоупотребления и отбывшего наказание Шмелева, а старается помочь ему советом начать честно работать на благо Родины. И вместе со своей героиней автор с верой и любовью относится к простым людям.

Горячая вера в советского человека, в лучшие качества его характера и в то, что эти качества в конце концов должны взять верх над пороками, явится для советских художников одним из источников вдохновения создавать правдивые кинопроизведения о советских людях, об их общественной и личной жизни.

* * *

Производство большого числа фильмов о жизни рабочих, колхозников, советской интеллигенции является главным условием повышения роли киноискусства в коммунистическом воспитании нашего народа, в мобилизации его творческой инициативы на строительство коммунизма. Но для того чтобы это условие было успешно использовано, необходимо поднять уровень художественного мастерства, который в настоящее время в ряде фильмов еще невысок, необходимо преодолеть существенные недостатки идейно-творческого порядка. Так называемый монументальный, ложно эпический стиль, присущий многим историко-биографическим фильмам, проник в кинокартины на современные темы, где главное внимание стало обращаться на постановочные эффекты, которые подчас заслоняли собой человека.

Примером тому может служить фильм «Аттестат зрелости», посвященный воспитанию нашей молодежи в духе коммунистической морали, в духе коллективизма. Фильм осуждает себялюбие, зазнайство, пренебрежение общественными интересами во имя личного, эгоистического, и содержит немало поучительного и для родителей. Однако воспитательная сила фильма во многом ослаблена тем, что режиссеры обратили главное внимание на внешнюю постановочную эффектность. В погоне за красивыми кадрами они не смогли глубоко проникнуть в душевный мир юношей и показать эволюцию и формирование характеров под благотворным влиянием коллектива. Валентин Листовский, который является носителем черт мелкобуржуазного индивидуализма, поднят в картине на котурны, окружен ореолом. Все сверстники героя стоят ниже его. Он — талант, а все — посредственности. Когда, например, смотришь сцену исключения Листовского из комсомола, то создается впечатление, что комсомольцы как бы приносят жертву. Даже председатель собрания прослезился. Здесь мы оставляем в стороне вопрос, соответствует ли мера наказания проступку Листовского. Речь идет о том, что такая трактовка

образа Листовского, в которой проскальзывает в своеобразной форме культ личности, неправильна — она принижает роль коллектива и может вызвать у молодежи не осуждение индивидуализма, а сочувствие ему и вредное подражание внешне яркому герою-эгоисту.

Реалистическая простота советского киноискусства, острота сюжета, занимательность фабулы должны сочетаться с глубиной проникновения в духовный мир персонажей.

Внешняя пышность и риторичность, появившиеся в последнее время в киноискусстве, объясняются прежде всего слабостью киносценариев. Отсутствие острой драматургии в сценарии некоторые режиссеры пытаются восполнить иллюстративностью, постановочной помпезностью, пышностью декораций, за которыми теряется человек.

Идея составляет живую душу каждого истинно художественного реалистического произведения, без нее произведение искусства мертво. Но художник сможет донести ее до зрителя, взволновать только в том случае, если эта идея сама собой будет вытекать из всей образной структуры произведения.

Как уже отмечалось в печати, без учета особенностей художественного выражения действительности поставлен, например, фильм «Белинский». Авторы указанной картины не переосмыслили художественно биографию великого революционера-демократа, не пропустили ее через разум и сердце, пренебрегли показом индивидуальных, живых черт характера, отбросили личные мотивы в поведении героя, а взяли только идею и попытались проиллюстрировать на экране в голом виде, не заботясь о ее художественном воплощении.

Не нашли своего органического слияния мотивы производственные и личные в той части фильма «Возвращение Василия Бортникова», в которой рассказывается об МТС. Проблема «соосности», долженствующая, по мнению автора, составить один из важных драматических узлов фильма, была надуманной. А отсюда и образы работников МТС получились неубедительными, не взволновали зрителя.

Главными, определяющими чертами характера советского человека являются его мировоззрение, а также общественно-производственная деятельность. Однако образ человека был бы неполноценным, если бы эти черты не дополнялись свойствами, характеризующими его личную жизнь, рисующими человеческую индивидуальность.

В кинофильмах не всегда отношения между личным и общественным могут быть показаны гармоничными, поскольку киноискусство отражает живой процесс жизни, борьбу нового со старым. Однако нельзя окрашивать в советских кинофильмах личную жизнь людей в тона жертвенности и аскетизма, чуждые социалистическому жизненному укладу, который обеспечивает полный расцвет личности.

Для полноценного воплощения на экране личного и общественного в правдиво жизненном их сочетании необходимо глубокое и всестороннее изучение жизни, повышение уровня художественного мастерства, преодоление в кинематографии натурализма, холодной риторичности, дидактики, необходимо создание произведений, глубоко раскрывающих духовный мир человека.

СТАТЬИ О ФИЛЬМАХ

Р. ЗУСЕВА

ОПРАВДАНИЕ ИЛИ ОСУЖДЕНИЕ ГЕРОЯ?

(«Аттестат зрелости»)

Важную и благодарную задачу поставили перед собой авторы фильма «Аттестат зрелости» режиссер Т. Лукашевич и сценарист Л. Гераскина. Образы школьников, находящихся на пороге самостоятельной жизни, юношеские характеры, только начинающие формироваться, но уже явственно ощущаемые во всем своеобразии, давно уже ждут своего воплощения на экране.

Дружба, связывающая мальчиков-одноклассников между собой, первая, еще робкая, но по-юношески пылкая и чистая любовь, взаимоотношения с учителями, воспитание молодого человека в семье — таков круг вопросов, поднимаемых новым фильмом.

На материале, широко охватывающем многие стороны жизни школьников, он выдвигает главную проблему, во имя правильного решения которой живут и действуют, дружат и ссорятся его герои. Речь идет о роли школьного коллектива в жизни каждого из его членов, о помощи, которую коллектив обязан оказывать тем, кто ошибается, кто вступает на шаткий и неверный путь «одиночки», пренебрегающего товарищами.

В словах, произносимых на экзамене главным героем фильма Листовским, глубокий смысл которых открылся ему так не сразу и так не легко, заключен весь пафос произведения: «Коллектив, — говорит он,— это великая сила... Это земля, которая давала силы Антею... Оторвется человек от коллектива... и станет жалким, беспомощным...»

Велика ответственность художников, поднимающих жизненно важные и наболевшие вопросы воспитания подрастающего поколения, создающих образы, которые должны не только показаться знакомыми и близкими молодым зрителям, но и убедить их, предостеречь от ошибок.

В фильме говорится о высокой требовательности коллектива, которая не разрешает смотреть сквозь пальцы на проявления эгоизма, зазнайства и грубости.

Значительность темы бесспорна. Последний съезд ВЛКСМ подверг самой суровой и резкой критике работу многих школьных комсомольских организаций за снижение требований к поведению комсомольцев в школе и дома, за то, что не велось самой решительной борьбы с чуждыми нашему обществу нравами и привычками некоторой части комсомольцев.

Основной конфликт фильма — столкновение Листовского с одноклассниками — разрешается победой коллектива: товарищам удается убедить Листовского, не сломить его, а поддержать, направить по верному пути.

Есть в фильме эпизоды, убеждающие зрителя своей искренностью, заставляющие его горевать и радоваться вместе с героями (разговор исключенного из комсомола Валентина с Викой, передающий потрясение юноши, который впервые почувствовал себя одиноким; сцена Вики с матерью, немногословная, но раскрывающая душевное состояние девушки, захваченной своим чувством к Валентину, и ряд других).

Однако, несмотря на убедительность и правдивость отдельных линий, не все в фильме подчинено единой цели, не все кажется правильным в рассказе о Вале и его товарищах.

В чем же заключается просчет, допущенный авторами?

Проследим за развитием главного конфликта.

Валентин Листовский наделен рядом достоинств: он красив, многосторонне одарен — пишет стихи, весьма музыкален, обладает блестящими математическими способностями, тонко чувствует природу; судя по всему, Валя неплохой общественник — он уже не первый год член комитета комсомола, непременный участник всех школьных начинаний.

Располагает к Листовскому и характер захватившего его чувства к Вике Кузнецовой. Веришь в искренность этого чувства, цельность и чистоту — с такой непосредственностью, прямотой и даже простодушием обращается он к девушке со словами любви и верности, с такой еще во многом ребяческой радостью и удовольствием наперегонки с Викой сажает деревья во время школьного воскресника, так тяжело и горько реагирует на то, что Вика отвернулась от него, узнав об исключении из комсомола.

Валентину не чужда романтика — он хочет построить стратостат, он мечтает о подвигах, его восхищают смелость и бесстрашие трагически погибших молодых советских стратонавтов, установивших мировой рекорд высоты.

Таким безусловно интересным, во многом достойным человеком задуман Листовский, так он и понят актером В. Лановым, выразительно, с обаянием молодости передавшим поэтичность и сложность натуры своего героя.

Что же делает Валентина человеком, в значительной мере чуждым одноклассникам, что в нем вызывает их враждебность и недоброжелательство? За что подвергают его друзья самому тяжелому наказанию — исключают из комсомола и отворачиваются от него?

Сумеют ли зрители — и главным образом сверстники Вали, Жени, Вики и других героев фильма — по-настоящему глубоко понять и принять внутренне смысл всего происходящего в фильме?

Поводом для осуждения Листовского служит то, что он не довел до конца порученного ему комитетом комсомола дела — оборудования рабочей комнаты. Проступок серьезный, что и говорить. Но вряд ли он может вызвать возмущение зрительного зала: ведь и в школе, как это показано на экране, никто, кроме директора и секретаря комсомольской организации, по-настоящему не интересуется рабочей комнатой. Если бы мы увидели ребят, с нетерпением ожидающих открытия этой комнаты, жаждущих приложить здесь свои силы и способности, нам был бы понятен гнев школьного коллектива, осуждающего Листовского за проваленную работу. Но этого живого интереса ребят к рабочей комнате в фильме нет. И потому одного этого проступка недостаточно, чтобы зрительный зал осудил юношу так же сурово, как это делают в фильме его друзья.

Но не только равнодушие к комсомольскому поручению вызывает недовольство ребят. Товарищи обвиняют Листовского в зазнайстве, в презрении к коллективу, в эгоизме. Этого, конечно, было бы достаточно, чтобы вынести суровый приговор юноше. Однако и это обвинение кажется недостаточно основательным — оно ослаблено нечеткостью расстановки действующих лиц и неудачной разработкой некоторых центральных образов.

Какие же люди окружают Листовского, каковы их взаимоотношения с главным героем фильма?

Листовскому должны были противостоять образы его одноклассников, очерченные не менее живыми и выразительными красками, чем отрицательный герой, чьи характеры, не будучи идеальными и свободными от недостатков, обладали бы жизненной убедительностью, казались бы достойными подражания и жили бы в фильме полнокровной жизнью. Тогда бахвальство и надменность Валентина выглядели бы действительно смехотворными и необоснованными, а не только невежливыми и бестактными.

Особое внимание должно было быть обращено на образ антипода Листовского — главного положительного героя, секретаря комитета комсомола Жени Кузнецова. Между тем его образ оказался во многом неудачным, что в значительной мере предопределялось недостатками сценария, не преодоленными режиссером.

Женю хотелось бы видеть живым, действенным и разносторонним человеком, который, будучи столь же интересным, одаренным и сильным, как Листовский, стоит бесконечно выше его в моральном отношении. Недаром любят и уважают Женю товарищи по школе. Хотелось бы, чтобы он не только произносил хорошие, умные слова, но и действовал, притом действовал с естественностью, которая вытекает из его характера, его возраста.

Задуман образ, казалось бы, интересно: Женя хорошо учится, серьезно относится

к общественным обязанностям, увлекается альпинизмом, он хороший товарищ, дружит с сестрой. И тем не менее в нем есть что-то искусственное, что часто оставляет зрителя равнодушным. Мы не видим, не понимаем отношения Кузнецова к ряду событий, имеющих самое существенное значение для понимания характера героев.

Вот Женя с Валей отправляются в альпинистский поход. Валя, впервые оказавшийся в горах, потрясен красотой открывшегося ему пейзажа, полон нового для него ощущения собственной силы и ловкости.

Несмотря на категорическое запрещение Жени, знающего, как опасен в горах ливень, он продолжает карабкаться вверх и чуть не срывается в пропасть. С большим трудом удается Жене — не без серьезной опасности для собственной жизни — спасти друга.

Но вот эпизод закончен, действие переносится в туристский домик. Валентин еще целиком во власти возбуждения, а Женя уже совершенно спокоен и уравновешен. Единственным напоминанием об опасности, столь реально угрожавшей жизни обоих юношей только потому, что Валя не послушал друга, является благодушная фраза Жени: «А из тебя хороший альпинист никогда не выйдет...» Ни волнения, ни возмущения, ни раздражения не чувствует Кузнецов, хотя поступок Листовского дает ему все основания для этого.

Не слишком ли это постно и добродетельно для юноши? Не естественнее ли было бы ему взорваться и дать Листовскому резкую отповедь? Во всяком случае, возможность показать положительного героя не сухим резонером, а человеком, живо реагирующим на происходящее с непосредственностью и категоричностью юности, в фильме не использована.

Душевную вялость проявляет Женя и в диалоге, завершающем эпизод в туристском домике. Валентин полон волнения, душевного трепета; благодарность к Жене заполняет все его существо. Чувствуя, что Женя стал ему совершенно необходимым и близким, Валентин искренне и взволнованно говорит товарищу об этом. Но Жене нечего сказать, кроме общей, мало к чему обязывающей фразы: «По-моему, дружба — это самое большое чувство», после чего Женя с многозначительностью, которая не может не казаться мнимой, смотрит на своего романтического друга. Естественно, более привлекательным кажется в этой сцене Листовский.

Кузнецов же и здесь и в последующих эпизодах выступает в роли безупречно добросовестного, но скучноватого юноши, проявляющего не столько молодую горячность, сколько административное и педагогическое рвение.

Недостаточно последовательным выглядит и отношение Кузнецова к сестре. Казалось бы, Женя любит Вику, дружит с ней. Однако он совершенно не задумывается над дружбой Вики с Листовским (исключенным из комсомола по предложению самого Жени за неблаговидные поступки), проявляя полное равнодушие к чувствам сестры, ее надеждам и горестям.

Жене Кузнецову — этому разумному и по-взрослому трезвому юноше — ни разу не приходит в голову (пока об этом резко и недвусмысленно не заговорила мать), что Вику нужно уберечь от неизбежного разочарования, от большого и сильного горя.

Волнение, овладевающее Женей после разговора с матерью, убеждает нас очень мало. Обращаясь к расстроенной и плачущей Вике с теми упреками, которые он сам только что выслушал от матери, Женя проявляет так же мало внутреннего такта и душевной тонкости, как и тогда, когда он ничего не говорил Вике.

Таков Женя, ходом событий поставленный в фильме в положение лучшего представителя школьного коллектива. Насколько же менее интересным, духовно обедненным и суховатым выглядит он по сравнению с Листовским!

В неудаче с образом Жени кроется одна из причин того, что конфликт, который должен бы лечь в основу фильма, был, по существу, подменен другим. Фильм должен бы отразить победу здорового школьного коллектива, сумевшего в силу своего превосходства убедить зазнавшегося, избалованного юношу в том, что вне этого коллектива нет радости, нет уверенности, нет, наконец, настоящей жизни. Вместо этого фильм рассказал зрителям о столкновении яркого и одаренного школьника с товарищами, во многом уступающими ему по уму, силе чувств, характеру и способностям.

Вспомним, как противопоставлен отрицательный герой положительному в фильме Н. Лебедева «Честь товарища». Столкновение умного и успевающего, но не особенно щепетильного в своих взаимоотно-

шениях с товарищами суворовца Пашкова с горячим, порой несдержанным, но необыкновенно чистым и цельным по натуре его другом по училищу Ковалевым послужило там поводом для большого и серьезного разговора о морали, о честности, о настоящей требовательности к себе и друзьям.

Создание яркого, глубоко убедительного образа Ковалева — человека, который, несмотря на срывы, ему свойственные, вызывает большое уважение и искреннюю симпатию, является безусловной заслугой авторов фильма и актера В. Бирцева, талантливо, с подлинной взволнованностью сыгравшего эту роль. Ковалев ведет себя далеко не безукоризненно: он затевает драку с Пашковым, вступает в пререкания с майором Бакановым и т. д. Однако мы воспринимаем Ковалева, как человека в высшей степени достойного, обаятельного и жизненно достоверного; его слабости не снижают его достоинств. Мы видим причины, толкающие Ковалева на недисциплинированность и резкость; нам понятно, что драка с Пашковым возникла потому, что честной натуре Ковалева претит нечистоплотность и непорядочность Пашкова. И мы невольно симпатизируем Ковалеву, который, вместо того чтобы читать Пашкову резонерски скучные прописные истины, действует с горячностью юности и нетерпимостью абсолютно чистого человека.

Ковалев, который горячо защищает честь дорогой ему девушки от пошлых шуток товарища, возмущается ложью и нежеланием уважать доверие друга, являет собой пример положительного героя из плоти и крови. Рядом с ним Пашков — такой же внешне блестящий и одаренный, как и Листовский, — кажется жалким и мелким. Ковалев бесконечно выше Пашкова, и это не только декларируется, а находит свое подлинно художественное решение, режиссерское и актерское, в результате чего образ обретает настоящую убедительность, а конфликт — подлинно драматическую силу.

Думается, что авторы фильма «Честь товарища» нашли ключ к созданию образа положительного героя, не побоявшись отойти от безукоризненного эталона, порожденного «бесконфликтной» драматургией; именно поэтому Ковалев убеждает зрителей.

Кузнецов же, как положительный герой фильма «Аттестат зрелости», лишен такой убедительности. Можно уважать Кузнецова, но полюбить его трудно.

На долю молодого и еще неопытного актера В. Грачева, исполняющего роль Кузнецова, выпала весьма трудная задача, с которой ему не удалось до конца справиться: сценарные недочеты образа героя остались непреодоленными.

Мало интересны и остальные товарищи Валентина по классу. Сценарий почти не дает им возможности проявить себя, утвердить свои индивидуальные характеры и склонности. Кроме осуждения Листовского, выражения негодования по поводу его поведения, им фактически нечего делать в фильме. Нам сообщают, что кто-то из мальчиков сочинил музыку на слова песни, написанной Валентином, но мы не знаем, кто же этот юный композитор, не угадываем его ни в ком из мальчиков, имеющих в фильме имена и фамилии, но не наделенных характерами.

Для Листовского ни сценарист, ни режиссер не пожалели ярких и убедительных красок. Авторы все время любуются Листовским; крупные планы часто и внимательно фиксируют самые разнообразные, подчас даже мимолетные настроения и ощущения героя. Он предстает перед зрителями как бы стоящим на пьедестале и окруженным ореолом исключительности.

Что касается класса, в котором учится Валентин Листовский, то он остался в значительной мере формальным, абстрактным носителем идеи коллективизма, не зажил интересной и запоминающейся жизнью.

В результате, зазнайство Листовского, если и не получает своеобразного оправдания, то, во всяком случае, кажется не столь уж отталкивающим. Зритель не убежден в глубине и серьезности нарушений Листовским принципов поведения и морали, обязательных для советского школьника.

Особенно неудачен в этом смысле эпизод комсомольского собрания. Возражение вызывает сама атмосфера собрания, характер разговора коллектива с оступившимся Листовским.

На экране, сменяя друг друга, появляются лица ребят не столько возмущенные и взволнованные, сколько насмешливые и даже слегка презрительные. Листовский же, растерянный, как человек, на которого неожиданно и, по его мнению, незаслуженно обрушивается несчастье, человек с открытым, хорошим, искренно недоумеваю-

щим лицом, невольно должен вызвать симпатию и сочувствие зрителей вместо заслуженного возмущения.

Итак, Листовского обвиняют в том, что он провалил организацию рабочей комнаты, но у зрителей почти нет оснований считать, что комната эта нужна ребятам; Листовский считает себя выше товарищей, но в фильме он действительно более интересен и ярок, чем они; он плохой друг, но и его одноклассники проявляют мало сердечности, мало заинтересованности в судьбе Валентина, мало настоящей заботы о его перевоспитании и приобщении к коллективу; наконец, Женя, на которого мы должны были смотреть, как на пример, достойный подражания (в противоположность Листовскому), оказывается мало интересным, бледным и не очень душевным человеком.

В чем же тогда может обвинить Валентина зритель — обвинить сурово, с полным сознанием своей правоты?

Есть у Листовского черта, которая, как ничто другое, говорит нам о его эгоизме, сухости и бессердечии. Речь идет о его отношении к маленькому братишке Олегу — больному, слабенькому, но очень ласковому, любящему Валентина мальчику. Недопустимая грубость к одиннадцатилетнему ребенку с первых же кадров настораживает зрителя, заставляет заподозрить что-то неладное в характере Валентина.

В фильме, построенном на конфликте морально-этического порядка, отношения Валентина с братом могли бы занять важное место. Однако авторы не развили этой линии, не воспользовались ею, чтобы осудить Листовского за равнодушие к близкому человеку, за себялюбие.

Четкими, психологически убедительными штрихами выписана линия Листовского — Яковлевой. Безобразное отношение Листовского к учительнице истории (артистка Т. Ленникова) воспринимается как серьезнейшая вина юноши.

Возмутителен издевательский тон, в котором Листовский позволяет себе обращаться к молодой девушке, пришедшей в школу прямо с институтской скамьи, а потому еще несколько робкой, не очень уверенной в своем умении овладеть классом. Поведение Валентина, любующегося собой, своим сомнительным, в данном случае, остроумием, привыкшего считать, что ему все дозволено в школе и дома, Яковлева с полным основанием именует подлым, позорным для советского школьника, тем более для комсомольца. Понятны обида и растерянность молодой учительницы, с первых шагов своей педагогической деятельности столкнувшейся с незаслуженной издевкой и открытым пренебрежением способного, но предельно избалованного и самовлюбленного ученика. Понятно и возмущение класса, не одобряющего выходок Листовского, лежащих за пределами прощаемых ребячьих шалостей.

В столкновении Листовского с Яковлевой есть большая правда, поэтому за развитием этой линии с волнением следят молодые зрители, то от души негодуя, то радуясь тому, что хорошее начало побеждает в Листовском, что он находит, наконец, в себе силы глубоко и искренне осознать свои ошибки, раскаяться в них и найти пути исправления, возвращения в коллектив. Здесь заслуга и удача режиссера Т. Лукашевич несомненны.

Т. Ленникова с большой теплотой, искренностью и обаянием непосредственности играет молодую и скромную учительницу. И ее некоторая робость и обида, с которой она безуспешно пытается справиться, и прорывающееся сквозь сдержанность возмущение, и радость по поводу перемены, происходящей в Листовском, — все это кажется в ее исполнении естественным, делает ее образ близким и понятным, располагает к себе зрителя.

Почему же все-таки фильм в целом не оказался таким же убедительным? Думается, что объяснение этому следует искать прежде всего в сценарии. Он написан на основе одноименной пьесы Л. Гераскиной, опубликованной в журнале «Театр» в 1951 году, пьесы, безусловно, носящей на себе следы пресловутой «теории бесконфликтности» и неразрывно связанной с ней тенденции к лакировке действительности. И несмотря на то, что в сценарии присутствуют и драматические столкновения, и резкие, принципиальные споры, и ломка характера, все же острота разрабатываемого авторами конфликта внешняя, кажущаяся.

Мы далеки от того, чтобы упрекать автора сценария в том, что отрицательный герой выписан не одними только черными красками, что ему приданы и достоинства, дающие возможность поверить в его перевоспитание; многоплановость образа Листовского является его бесспорным достоинством. Однако обилие и характер старательно подчеркиваемых положительных ка-

честв, явно ощутимое стремление авторов обелить и оправдать Листовского приводит к тому, что отрицательный герой вызывает расположение и сочувствие. Именно это явно ощущаемое стремление «спасти» Листовского от слишком строгого суда объективно приводит к тому, что серьезность его проступков как бы снимается разъяснением обстоятельств, сопутствующих этим поступкам.

Образ Листовского не дал основания говорить полным голосом о вопросах этики, о нормах общественного поведения, ибо художественно более убеждающими, более волнующими и запоминающимися оказались в фильме положительные качества отрицательного героя.

Конфликт Листовского с коллективом, с Женей Кузнецовым носит характер пресловутого столкновения двух начал: хорошего (хотя и не лишенного некоторых недочетов) с отличным.

Думается, что в этом исходном авторском посыле и кроется причина недостатков в построении, развитии и решении основного конфликта.

Стремление представить все происходящее обязательно в благополучных, несколько залакированных тонах сказалось не только в обрисовке главного героя и его места в коллективе, но и в описании взаимоотношений школьников и педагогов.

Вместо суровых и твердых слов преподавателя, наводящего в классе дисциплину, мы слышим его слащавые притчи об образцовом школьном коллективе. Между тем известно, что дисциплина поддерживается в школе не без труда и порой требует от педагогов строгих и крутых мер, большого напряжения сил, умения подчинить класс своей воле. Не показать этого — значит дать неполное представление о благородной и трудной профессии школьного учителя.

Один раз попробовала Яковлева, обиженная Листовским, как следует отчитать его в коридоре школы, но тут же засомневалась: «Я поступила непедагогично»... А присутствующая при этом пожилая, очевидно, опытная учительница с сочувствием смотрит на молодую, как бы сожалея о допущенной той ошибке.

Характерна в этом смысле и сцена экзамена. Члены экзаменационной комиссии реагируют на неожиданное и непонятное им волнение Листовского с чрезмерной горячностью, испугом и готовностью всячески пойти ему навстречу. Эта подчеркнутая чуткость и повышенная осторожность вряд ли уместны по отношению к юноше, сдающему экзамен на аттестат зрелости и вступающему в жизнь.

Зрители испытывали бы большее волнение за Листовского, если бы замешательство юноши, его дрогнувший голос моментально не пробудили бы в экзаминаторах хлопотливой жалости и излишней предупредительности. В фильме же эта сцена утратила подлинный драматизм, потеряла твердость и требовательность, то есть лишилась тех красок, которые были бы уместны при описании процесса становления и выправления сильных мужских характеров.

Вспомним, как рассказывается о воспитании и становлении характера в фильме «Школа мужества». Сложен путь, который проходит Борис Гориков от мальчика, развлекающегося битвами на плотах, к закаленному бойцу революции. Ни Галка, ни Чубук, с такой любовью и нежностью относившиеся к мальчику, не боятся суровостью отпугнуть Бориса от себя, затруднить ему путь в революцию. И эта высокая требовательность и принципиальность без скидок на возраст, характер и т. д. превращает Горикова в настоящего человека с сильным характером, глядящего правде в глаза и умеющего нести полную ответственность за свои поступки.

Сурово расплачивается Гориков за гибель Чубука — никто, кроме маленькой санитарки, не старается облегчить его положение, посочувствовать его большому, тяжелому горю. Зритель понимает, что это кажущееся отсутствие жалости к мальчику является залогом того, что из Бориса вырастет не расслабленный и истеричный юноша, а крепкий, волевой человек.

Авторы «Школы мужества» нашли ту интонацию, которая не только помогает глубокому и проникновенному раскрытию процесса воспитания героя, но и воспитывает зрителя, подсказывает пути, которыми следует идти, чтобы стать человеком сильным, верным и целеустремленным.

Такого рода мужественности и стойкости нет в режиссерской интонации фильма «Аттестат зрелости». Заботы учителей о своих питомцах кажутся непедагогичными в глубоком смысле этого слова (вспомним, как понимал задачи воспитателя и педагога А. Макаренко), способными лишь помешать становлению характеров героев фильма.

Приукрашенным оказался и быт героев. Квартиры, в которых они живут, выглядят более просторными и лучше обставленными, чем это диктуется необходимостью соблюдения художественной и жизненной правды. Переступили постановщики грань правдоподобия и в костюмах — очень уж аккуратно и прилизанно выглядят мальчики во всех случаях жизни. Есть что-то неубедительное, нарочитое и в том, как они проводят свое свободное время, как развлекаются: они музицируют, пишут стихи, решают для собственного удовольствия сложные математические задачи, читают исключительно серьезные книги, работают с пионерами и т. д.

Характерен в этом смысле и костюмированный бал, которому не хватает неподдельного веселья, непосредственности, естественно и неудержимо вспыхивающего ребячьего смеха, бесхитростной выдумки, шутки-экспромта. Великолепные театральные костюмы, торжественность, игра в литературных героев — все это создает атмосферу «заорганизованного» праздника, в котором принимают участие не обычные мальчики и девочки, а придуманные, красивые, порой несколько жеманные дети.

Есть в фильме фигура, которой не было в пьесе Л. Гераскиной, не было поначалу и в сценарии. Это — Гражданкин, «стиляга», парень с «тарзаньей» прической, разговорами о выпивках и танцах, развязный пошляк, не желающий учиться, не принимающий участия в общественной жизни школы. Гражданкин — это настоящее большое зло. Юный завсегдатай ресторанов и танцулек, с развязностью старого гуляки приглашающий Валентина в «вполне приличный дом» (где есть «отец профессор, дочка, правда, не Венера, но зато какие пластинки, закачаешься! Лещенко... а потом... «О, Сан Луи»...), должен внушать вполне естественную неприязнь. Гражданкин, с большой убедительностью сыгранный артистом В. Гераскиным, предстает перед нами законченным бездельником.

Появление такого персонажа в фильме следует поставить в заслугу авторам. Гражданкин — не только звено в задуманной ими схеме; он живет на экране своей жизнью в соответствии с неприглядной, но правдивой логикой своего характера.

Однако отношение коллектива во главе с Кузнецовым к Гражданкину непонятно и мало логично. Рядом с хорошими, весьма требовательными юношами живет такое абсолютно чуждое им существо, почти не встречая порицания с их стороны.

Гражданкин скорее смешит, чем возмущает. Словам осуждения, раздающимся по его адресу (реже, чем следовало), недостает резкости и суровости.

Очевидно, появившийся уже в процессе съемок Гражданкин остался в значительной мере «вставным номером» — персонажем, не связанным органично со всем ходом повествования, формально участвующим в действии, но стоящим фактически особняком. Это накладывает отпечаток и на центральный конфликт фильма, ибо известная терпимость школьников к такому заведомо отрицательному персонажу значительно снижает степень общей принципиальности и требовательности школьного коллектива.

* * *

Мы попытались разобраться в том, почему серьезный, проблемный фильм, в котором, казалось бы, с такой остротой ставится вопрос о воспитательной роли коллектива и месте героя в нем, оказался в значительной мере бьющим мимо цели.

Помимо влияния на сценарий (написанный на основе одноименной пьесы) «теории бесконфликтной драматургии» с ее неизбежным спутником — лакировкой действительности, многое объясняется неудачей, связанной с образом положительного героя.

Листовским можно восхищаться, даже отдавая себе отчет в его проступках; Кузнецов же, который должен был стать образцом, живым примером для молодежи, воспринимается как один из многих дидактичных положительных героев, знакомых нам не только по детским, но и по «взрослым» фильмам. Кузнецов, не выдерживающий сопоставления с Листовским, не подкрепляет собой совершенно правильную идею, ради которой снимался фильм «Аттестат зрелости».

И тем не менее появление этого фильма следует считать отрадным явлением. Фильм сделан, бесспорно, с большой любовью и представляет собой честную попытку рассказать о том, что волнует наших школьников и педагогов.

Сверстники героев «Аттестата зрелости» задумаются над проблемами, поставленными в фильме, внесут необходимые поправки в понимание и трактовку происходящих в нем событий и сумеют сделать нужные и полезные для себя выводы.

К. ИСАЕВА

«ПЕРВАЯ ВЕСНА»

Поздней зимней порой 1954 года новая волнующая весть разнеслась по всей стране — по призыву Коммунистической партии советская молодежь начала замечательное движение за освоение целинных и залежных земель.

Работники советского документального киноискусства стали шаг за шагом фиксировать события, связанные с этим новым молодежным начинанием.

Сначала в киножурнале «Новости дня» мы увидели отдельные сюжеты, но прошло несколько месяцев — и вот перед нами большой документальный кинорассказ «Первая весна».

Просто, легко, в четкой логической последовательности, раскрываются на экране новые, уже вошедшие в историю героические страницы из жизни Ленинского Коммунистического Союза Молодежи.

Первые эпизоды фильма — призыв партии к народу, молодежные заявления, вручение комсомольских путевок, сборы в дальнюю дорогу, встреча в Кремле и, наконец, проводы на вокзале — сделаны в манере простого хроникального репортажа, напоминающего информационные сюжеты «Новостей дня». Это сразу же придает картине достоверность кинодокумента, запечатлевшего событие по горячим следам, и заставляет с особым доверием отнестись ко всему остальному материалу.

Покончив с информационной экспозицией и перейдя к собственно рассказу о жизни и труде молодежи, прибывшей на места для освоения целины в эту первую трудную весну, авторы фильма избрали простую и удобную форму для показа событий, происходящих одновременно в разных районах — на Алтае, в Казахстане, в Поволжье. В каждом районе наше внимание фиксируется на определенной небольшой группе людей, среди которых мы видим и главных героев фильма, уже знакомых нам по первым эпизодам. Мы неоднократно встречаемся в фильме с трактористками Зоей Гавриловой и Ниной Лазаревой, с бригадирами Петром Ретюнским и Иваном Еременко, агрономом Анатолием Козулиным, трактористом Миколой Чумаком и другими.

Правда, интересного приема для быстрой переброски действия с Алтая в Казахстан и оттуда в Поволжье авторами фильма не найдено (чаще всего о перемене места действия сообщает диктор), и мы не всегда сразу улавливаем эту перемену. Но зато мы узнаем героев и иногда по ним определяем место действия, с интересом следя за развитием событий.

А действие в самом деле вызывает интерес, оно развивается увлекательно.

Просмотрев за последние годы большое количество однообразных помпезных и довольно холодных документальных фильмов, советские зрители вместе с работниками кино не так давно с живым интересом встретили глубоко человечную документальную «Повесть о нефтяниках Каспия» Р. Кармена. «Первая весна» свидетельствует о том, что простота, теплота, естественность и эмоциональность в рассказе о делах и людях нашей страны становятся неотъемлемыми качествами документального кино.

В «Первой весне» не очень много героев, не много мест действия и нет претензий на большую масштабность изображения. Но, ограничив себя в широте охвата жизненного материала, авторы дали возможность зрителю более глубоко окунуться в атмосферу, в которой живут их герои. Мы все

время ощущаем себя в центре событий, происходящих на экране; мы как бы живем внутри фильма, а не просто со стороны созерцаем жизнь, проходящую перед нашими глазами. Поэтому нас волнует не только общий смысл происходящих событий, нам дороги мелочи, детали быта и человеческого поведения, на которых иногда серьезно, взволнованно, а иногда шутя, с юмором фиксируют наше внимание операторы и режиссеры фильма.

Нас привлекает и сибирское чаепитие с московскими конфетами в гостеприимной алтайской семье; и первые письма из дома, полученные на целине; и артельный самовар, вместе с прочими предметами домашнего обихода выгруженный обстоятельными людьми из бригады Ивана Еременко на мерзлую землю; и первый столб, врытый в безлюдной степи и обозначивший центр будущей усадьбы; и приметы налаживающегося быта, вроде неуклюжего магазина на колесах; и бритье под открытым небом, перед зеркальцем, кое-как пристроенным на гусеницах трактора.

Но время от времени авторы фильма отрывают нас от созерцания деталей этого необычного быта. Вместе с киноаппаратом мы на время отдаляемся от полюбившихся нам героев и тогда видим всю картину организованного штурма целины. Мы окидываем оценивающим взглядом общую панораму усадебного строительства, видим грандиозное шествие техники по степи, видим огромные земельные массивы, сначала не тронутые человеком, затем распаханные и, наконец, покрытые первыми всходами. И мы невольно восхищаемся размахом работ, грандиозностью всего начинания. А диктор в это время сообщает нам всякого рода познавательный материал: о количестве техники, двинутой на освоение целины, о числе зерносовхозов, создающихся в степи, о размерах площадей, которые необходимо освоить этой первой весной. Эти сведения, уместно и ненавязчиво сообщенные диктором в дополнение к изобразительному материалу, помогают зрителям глубже обобщать увиденные на экране факты и явления. Обозревая общую панораму обрабатываемой тракторами целинной земли, мы запоминаем слова диктора о том, что вся эта распаханная земля прибавляет к нашим полям новую посевную площадь, равную половине пшеничных полей Соединенных Штатов Америки!..

А когда, полюбовавшись широкими степными просторами, превращаемыми в богатейшую житницу страны, мы возвращаемся к нашим героям — мужественным, веселым и умелым юношам и девушкам, штурмующим целину, — дикторский текст и тут помогает более активному восприятию изобразительного материала.

Иногда диктор разговаривает со зрителями, иногда обращается непосредственно к героям фильма — не то от своего имени, не то от имени зрителей, не то от имени других героев.

Вот девушки, приехавшие в Сибирь, примеряют теплые вещи, подаренные барнаульцами. И слова диктора весело подбадривают девчат:

«Что, Зина, не нашивала валенок? Привыкай, девушка, тут в туфельках не походишь...»

«Вот и снова встретились мы с вами, Зоя Гаврилина! А, право, идет вам сибирский наряд».

Холодным весенним вечером сели погреться у костра, впервые зажженного в степи, комсомольцы. И их ободряет диктор задушевным словом:

«Холодны, друзья, весенние вечера в открытой степи...

...Все это вам запомнится на целую жизнь: и скупое тепло первого огня, и вкус горячего чая, и сказанные сегодня слова».

Под ласковым утренним солнышком девушки расчесывают волосы, и диктор спешит приветствовать их:

«С добрым утром, девушки! Как спалось вам на новом месте?»

И кажется, что это мы, зрители, вместе с диктором посылаем привет славным пионерам всенародного движения.

А вот дезертир, не пожелавший преодолевать трудности обживания новых земель, одиноко уходит в даль степи. И ему вслед несутся гневные слова:

«Вася, куда ты? От товарищей бежишь? Легкой жизни искал? Труда испугался?.. Степь таких знает. Гонит их ветром. Принесет, пронесет, и следа не останется... Иди! Без тебя чище будет».

Иногда диктор прямо говорит за героев, действующих на экране. Дикторский текст воспроизводит сердитые слова бригадира, распекающего тракториста за недостаточную глубину вспашки, верно передает блаженное состояние чумазого тракториста, пьющего из горлышка молоко, преподнесенное вместе с хлебом-солью местными жителями в виде поздравления с первой бо-

роздой. В дикторском тексте воспроизводится диалог двух друзей, разговаривающих по телефону с разных концов целинного массива.

Всем этим не просто восполняется недостаток синхронных съемок, но и создается необычайно теплая, интимная атмосфера, когда голоса героев фильма сливаются с голосом диктора, а мысли и чувства, выраженные в дикторском тексте, оказываются глубоко созвучными настроению зрителей.

Кроме того, такая свободная манера общения диктора со зрителями и героями фильма замечательно соответствует повествовательному тону документального кинорассказа.

Фильм заканчивается простой, спокойной фразой:

«Вот и конец повести о первой весне».

И кажется, будто зрители в самом деле слушали взволнованный рассказ из уст живого, талантливого рассказчика. Можно различить даже некоторые черты характера этого рассказчика — человека наблюдательного, остроумного и веселого, внимательного к людям, преисполненного живейшего интереса к жизни во всех ее проявлениях.

Живой дикторский текст поэтизирует, приподнимает самые обычные на первый взгляд факты и явления.

Вот начало фильма: несколько планов бескрайних полей колосящегося хлеба, мультипликационная карта, панорама степи, по которой ветер гонит сухие пучки перекати-поля — простое, казалось бы, изображение. И на него ложится взволнованный, немного приподнятый текст:

«Хлеб... Жизнь народа и его сила.

Год от года нужно нам больше хлеба. Год от года упорнее боролись люди за то, чтобы щедрее полнились хлебом наши житницы.

А на огромных степных просторах Поволжья, в степях Казахстана и Алтая, в Приуралье и на Северном Кавказе лежали необозримые целинные земли — богатейший резерв изобилия и достатка для всех советских людей.

Их еще не касалась рука человека.

Их не трогали стальные лемехи плуга.

Не встречался здесь дым людского жилья.

Земля ждала».

Еще более разителен контраст между простотой, обыденностью изображения и высоким пафосом текста в эпизоде, показывающем движение техники по степи.

На экране общие планы степи с движущимися по ней мощными машинами. Время от времени эти общие планы перебиваются крупным изображением казаха на верблюде. И казах и верблюд с любопытством рассматривают идущие машины.

В этом месте могла бы прозвучать какая-нибудь стереотипная фраза о степных контрастах, некий словесный символ нового, идущего на смену старому, некогда волновавший умы и сердца зрителей, а ныне обветшалый, истертый до основания.

Но авторы фильма идут по иному пути. Введя в картину кадр, напоминающий один из лучших кадров «Турксиба», выдающегося документального фильма первых пятилеток (мы имеем в виду кадр с изображением верблюда, настороженно обнюхивающего стальные рельсы проложенной в пустыне железной дороги), они, не повторяя старого приема, проявили подлинный такт и вкус.

«Вслушайтесь! — задушевно и взволнованно обращается к зрителям диктор. — Это не просто идут машины. Это впервые, как хозяин, приходит в нетронутую веками степь советский человек!»

И мы невольно начинаем чутко вслушиваться в новые голоса — столь необычные здесь голоса моторов. А идея грандиозного наступления нового жизненного уклада на старые степи, пересеченные еще недавно лишь узкими верблюжьими тропами, отчетливо возникает в нашем сознании.

Во всех эпизодах дикторский текст полон лирики, сдержанного пафоса, трепетного волнения.

Вот молодежь прибыла в заснеженный Барнаул и выгружается из вагонов. А диктор не может удержаться от того, чтобы не воскликнуть, передавая настроение новоселов:

«А мороз-то! Морозище! Одно слово, сибирская сторона!»

Вот мы попадаем в полевой вагончик тракторной бригады Федора Челомбитько. Вечер, трактористы отдыхают, курят, играют в шахматы, пишут письма — обычные, будничные занятия. Но не обманывайтесь относительно будничного настроения этих людей.

«В мыслях у них одно, — подсказывает диктор: — скоро в поле. И не спится в эти последние ночи».

Мы вместе с авторами фильма восхищаемся величием человеческих дел, и лирический пафос дикторского текста вполне

созвучен нашему настроению, самые высокие и красивые слова звучат естественно и не раздражают нашего слуха.

Дикторский текст к фильму «Первая весна» — первая большая работа для экрана Александра Марьямова. Это хороший пример сотрудничества писателя в документальном кино.

Большое значение имеет и качество чтения дикторского текста.

К сожалению, большой мастер художественного слова Всеволод Аксенов, выступивший в «Первой весне», не сумел по-настоящему проникнуться настроением, заложенным в самом тексте, как и во всей картине в целом.

В некоторые моменты речь диктора звучит без должной теплоты и естественности, а пафос становится холодным, официальным, идущим вразрез с содержанием произносимых слов. Текст, прочитанный нами в монтажном листе, кажется гораздо лучше, интереснее, эмоциональнее, чем тот же текст, услышанный с экрана.

Очевидно, при выборе диктора надо уделять больше внимания тому, чтобы тембр голоса, манера произношения слов, темперамент актера полностью соответствовали характеру, особенностям текста. Во многих фильмах В. Аксенов в качестве диктора оказался вполне на месте, но в данном случае выбор чтеца следует признать не вполне удачным.

Эмоциональному звучанию фильма в целом во многом способствует его музыкальное сопровождение. При этом текст и музыка, находящиеся в тесном взаимодействии, часто дополняют друг друга.

Вот молодежь пишет в поезде письма родным.

«Еще не известен был обратный адрес, — задумчиво сообщает диктор, — И писали, как поется в старой комсомольской песне: «Отвечай куда-нибудь...»

И с экрана слышится музыкальная фраза из этой старой комсомольской песни. Мелодия торопливо пробегает под равномерный стук колес и так же внезапно, как появилась, исчезает, завершая собой музыкальное оформление эпизода.

Знакомые мелодии песен, маршей, лирических вальсов вместе с новой песней завоевателей целины удачно сопровождают всю картину.

Напрасно в титрах не указаны фамилии тех, кто осуществлял подбор музыкальных произведений для озвучания фильма, — Д. Штильмана и Н. Губарькова.

Музыкальные отрывки выбраны и смонтированы с изображением, с дикторским текстом очень хорошо: лирические и публицистические тексты звучат на фоне широких напевных мелодий, помогающих более эмоциональному восприятию фильма.

Этому же способствуют и замечательные пейзажи, щедро, но со смыслом разбросанные по всему фильму.

Бóльшая часть пейзажей изображает степь — эту главную неодушевленную героиню фильма.

Мы видим то общую, почти символическую картину дикой степи, украшенной сухими клубками перекати-поля, то степь, дремлющую под снежным покровом, то весенний разлив в степи, то степь, распаханную, превращенную в поле, то это же самое поле, но покрытое зелеными всходами.

Эти пейзажи чужды всякой ложной красивости — это подлинные картины природы нашей Родины, простые и близкие сердцу каждого советского человека.

Особенно хорошо изображена весенняя природа. Зоркий глаз документалистов подметил множество простых и милых примет весеннего оживления: скворец, появившийся на скворечнике; веселые стайки воробьев на первых электропроводах, протянувшихся в степи; молоденький, только что родившийся ягненок, нетвердо делающий первые шаги по земле; ребенок, впервые выпущенный на весеннее солнышко; караваны птиц, возвращающихся из теплых стран... Все это залито ласковым весенним солнцем, а дикторский текст обобщает эти весенние приметы в единую картину пробуждения жизни.

Но не везде операторы и режиссеры следуют своей простой и естественной манере изображения действительности.

Например, в кадрах ночного гуляния молодежи явно чувствуется некоторая претенциозность. Пейзажи здесь красивы нарочито и как-то отвлеченно; вместо живых людей, гуляющих в степи, показана лишь сама «идея гуляния». Если бы авторы, следуя своей основной манере, сначала дали нам возможность побыть в тесном кругу молодежи, вышедшей на прогулку, поближе познакомили бы нас с отдельными людьми (как это сделано, например, в сцене у костра, где мы видели протянутые над огнем иззябшие руки уже ранее знакомых нам людей), а потом уже предложили нам

отойти вместе с киноаппаратом на расстояние и посмотреть, как это гуляние красиво выглядит со стороны, мы, пожалуй, были бы удовлетворены. Но когда на дальнем общем плане перед нами гуляют какие-то люди у каких-то живописных вод, вырисовываясь на фоне облачного ночного неба, а за окном маячит нечеткий силуэт какой-то девушки (извечный лирический символ ночного бодрствования!), — все это выглядит эффектно, но оставляет нас холодными, посторонними наблюдателями.

Не вполне справились авторы фильма и с показом трудностей, которые, естественно, с самого начала должны были встретиться молодежи, приехавшей осваивать новые, необжитые места.

Едва успела завыть, замести снегами сибирская вьюга, как тут же нас поспешили успокоить, что мороз — это ерунда, и показали удалую веселую молодежь, которая, не обращая внимания на ледяной ветер, лихо едет на открытых платформах тракторных поездов по заснеженной степи. А ведь, наверное, не один десяток этих смелых завоевателей степных пространств с непривычки поморозил себе руки, ноги, носы и уши в холодной степи. От сибирского мороза просто так не отмахнешься. А авторы фильма пытаются это сделать.

И дальше, едва успеваем мы увидеть на экране машину, застрявшую в непролазной грязи весеннего бездорожья, как она молниеносно водворена на сухое место. Машина застряла, а наготове—уже десяток крепких парней. Несколько секунд они стоят перед аппаратом, безучастно поглядывая на застрявшую машину и ожидая знака режиссера, а затем быстро и весело изображают перед аппаратом дружное вытаскивание этой злополучной машины и с улыбкой выливают ледяную воду из сапог. А не мешало бы показать, как трудно переступают ноги в этих сапогах по вязкой грязи, как зябко бывает порой этим людям, мужественно преодолевающим по-настоящему серьезные трудности.

С помощью дикторского текста легко можно расправляться с такими «трудностями», как отсутствие на первых порах обеденных столов и белых скатертей, но показывать легковесные «сценки-бодрячки» о преодолении настоящих больших трудностей бессмысленно.

Наша молодежь — смелая и мужественная. Трудности, увиденные на экране, не могут испугать ее. Наоборот, романтика преодоления трудностей и опасностей всегда привлекала советскую молодежь, порождала новые трудовые подвиги.

На примере современного поколения комсомольцев будут воспитываться многие будущие поколения. Правдивый рассказ о жизни и труде героев целины необходим, как необходим был правдивый, мужественный рассказ о героическом преодолении трудностей героями Днепростроя и Комсомольска, на примере которых воспитывается современная молодежь.

Кстати, в «Первой весне», рассказывающей о новом поколении тружеников-героев с комсомольскими путевками, следовало более глубоко и образно провести параллель с героями Комсомольска. Для этого был очень подходящий, на наш взгляд, момент в сцене у костра, где диктор говорит о романтике будней, о незабываемой прелести этих трудных, холодных ночей. Напоминание о славных традициях комсомола прозвучало бы здесь гораздо сильнее, чем это получилось в фильме, где слова диктора о преемственности комсомольских поколений совпадают с быстрым чередованием планов, изображающих момент вручения путевок комсомольцам, едущим на целину. Изображение поглощает здесь все внимание зрителей, и слова диктора не достигают цели.

Беглый и осторожный показ трудностей значительно снижает художественное звучание замечательного эпизода с дезертиром, убегающим со своей жалкой поклажей в руках. Непонятно, отчего же бежит этот парень, если все здесь так весело, просто и интересно и все трудности и неполадки ликвидируются легко и быстро!

Все, на что хватило смелости авторов в показе подлинных трудностей, это на изображение мокрых, усталых водителей, отдыхающих в минутной дреме за баранкой. Они выглядят вполне естественными, действительно смертельно уставшими и от этого ничуть не проигрывают как представители мужественного и веселого комсомольского племени. Напротив, мы проникаемся еще бóльшим уважением к их героическим делам.

Надо отдать должное режиссерам и операторам этого фильма — люди в большинстве эпизодов изображены очень хорошо. Видно, что их не заставляли специально позировать перед объективом. Они непринужденно держатся перед аппаратом, занимаясь своим привычным делом или со-

вершая какие-то простые физические действия, поглощающие все их внимание и помогающие забывать о киноаппарате.

Очень естественно препирается с трактористом у вспаханной борозды бригадир Ретюнский; задорно и увлеченно стучат костяшками домино члены его бригады в своем общежитии. А сам бригадир, много раз появляющийся на экране, может служить образцом непринужденного, спокойного, деловитого поведения человека перед киноаппаратом. Мы видим его то сидящим на совещании перед пахотой, то озабоченно осматривающим машины перед выездом в поле. Лицо его сосредоточенно и спокойно, но полно сдержанного волнения перед первым выходом в поле.

А вот хороший, с юмором задуманный кадр с мальчишками, невесть откуда появляющимися всюду, где намечается какое-нибудь интересное дело, пропал почти полностью оттого, что они изображены не в своем естественном для такого случая состоянии — бегущими и цепляющимися сзади за машины, — а усажены чинно рядом на каком-то сельскохозяйственном агрегате (на который в действительности им никто не разрешил бы так спокойно усесться) и принужденно улыбаются по указанию оператора.

Правда, удачный дикторский текст спасает этот эпизод от полного провала, точно так же, как в сцене приезда девушек в дом сибирских колхозников невыразительно снятый материал выручает лирическая мелодия, трогающая до слез своей теплотой и задушевностью.

Но гораздо лучше, когда изобразительный материал говорит сам за себя, неся в самом изображении нужное настроение.

Так снят, например, разведчик, идущий ночью впереди колонны по талому речному льду и в неверном свете автомобильных фар нащупывающий проход для тяжелых машин. Для такого изображения не нужно специального текста и музыки — он сам по себе красноречив.

Не нужно специальных объяснений и для кадров, которые изображают землю, дышащую паром под лучами весеннего солнца, или блестящие стальные лемехи тракторного плуга, жадно ожидающие часа, когда их опустят в жирную влажную землю.

Говорит сама за себя и выразительно снятая панорама степи, оживленной человеком, изрезанной колеями новых дорог, на развилке которых прощаются земляки-бригадиры.

Мы не знаем, какие эпизоды и кадры снимал тот или иной из девяти поименованных в титрах операторов. Но несомненно, что каждый из них — И. Грачев, Л. Зайцев, А. Зенякин, Д. Каспий, С. Коган, А. Крылов, В. Микоша, А. Сологубов, К. Широнин — проявил максимум мастерства и изобретательности и вложил свою долю труда в создание этого фильма.

Только столкнувшись с отдельными неудачными кадрами и эпизодами, в которых авторам изменило чувство правдивости, понимаешь, какой дорогой ценой, каким упорным трудом достигается та простота и легкость повествования, которые пленяют нас в этом фильме. Тогда понимаешь, что фильм не так уж прост и успех его далеко не случаен.

Большую долю своего труда вложили в картину ее режиссеры — старейший и опытнейший документалист И. Посельский и не менее опытный, пришедший из художественного кинематографа А. Медведкин. Быть может, немалую роль в теплой, юмористической подаче отдельных эпизодов сыграло то обстоятельство, что А. Медведкин долгое время работал над созданием комедийных фильмов.

Фильм «Первая весна» мог бы быть еще лучше, если бы авторы его проявили больше смелости в изображении правды жизни, придали бы тем самым фильму более мужественное звучание и убрали еще проскальзывающие порой остатки парадности.

«Первая весна» — только начало ряда документальных, научно-популярных и художественных кинофильмов об освоении целинных земель.

Создавая документальные фильмы, посвященные подобным выдающимся событиям в жизни нашей страны, авторы всегда должны иметь в виду не только современного зрителя, но и будущие поколения, так как их фильмы — это важные исторические документы нашей эпохи.

Будущие зрители, так же как и мы, при просмотре этого фильма не почувствуют себя посторонними наблюдателями, они на время станут невольными соучастниками происходящих на экране событий, и их сердца наполнятся волнением и гордостью за своих старших товарищей.

В. МИКОША

НА ЦЕЛИННЫХ ЗЕМЛЯХ

(На съемках фильма «Первая весна»)

Март в этом году совсем непохож на весенний месяц. Суровая зима затянулась, и, кажется, конца ее не предвидится. Наш поезд, окутанный белыми пушистыми кудрями дыма, мчится среди белых равнин Заволжья, сквозь зеленые массивы хвойных лесов Урала — все дальше и дальше на восток. Третьи сутки мчится поезд — шумный, веселый, жизнерадостный. Его пассажиры — одна семья, семья молодых патриотов-энтузиастов.

За окнами — сорокаградусный мороз, позади — уют и тепло семейных очагов, впереди—бескрайная белая заснеженная степь с вьюгами, буранами. Впереди — труд. Много труда. Впереди — испытание. Испытание на выдержку, на упорство в преодолении всех препятствий, связанных с построением новой жизни на необитаемых землях. А в сердце — воля к победе, задор молодости. Неизвестная, полная неожиданностей романтика новой жизни влечет к себе своей новизной, а молодость всегда стремится к ней.

Не правда ли это любопытно, как в белой-белой степи вдруг по воле человека вырастут дома, селения? Степь, где только ветер завывает, вдруг огласится веселыми, задорными песнями — вот этими самыми, с которыми мчится сейчас поезд.

Вся страна явилась участницей этого нового великого похода за хлеб. Многие заводы и предприятия внесли свою лепту — кто большую, кто малую, кто машинами, самыми совершенными, кто проектами новых построек, кто молодыми добровольцами, кто советами, наказами...

Белая, бесконечная, как море, степь, укутанная одеялом метровой толщины. Ни деревца, ни дорожки, ни пролетающей птицы. Безлюдье...

И вот монотонный напев завывающего ветра заглушили другие мелодии — мелодии, утверждающие жизнь человека на земле. По нетронутой земле пошли в разных направлениях тракторы, прокладывая в снежной равнине белые глубокие борозды— первые тропы для молодых обитателей новых земель.

Но степь оказала упрямое сопротивление. Тропы сразу же замела жестокая пурга. И началась упорная битва с зимними буранами, морозами, метелями, преграждавшими путь в степь. Каждые метры продвижения в степь давались с трудом. Снега намело такое количество, что старожилы не помнят за всю свою долгую жизнь ничего подобного. Даже для верблюдов степь стала непроходимой.

А издалека — с запада, юга, севера, даже с берегов Тихого океана — все подходили новые и новые эшелоны. В лютый мороз, днем и ночью выгружалась на станциях и полустанках самая совершенная сельскохозяйственная техника. Добровольцев встречали здесь, как своих детей: заботливо, с большой теплотой. Расселяли в своих домах, делились всем, что сами имели.

Бакинские нефтяники прислали бригады с новейшими бурильными установками для рытья в степи артезианских колодцев. Из Ярославля прибыли грузовые машины. Из Горького — вездеходы «ГАЗ-69». Министерство культуры прислало мастеров искусства. Две киностудии — хроники и научно-популярных фильмов — производили съемки двух больших фильмов об освоении целинных и залежных земель.

Операторы Центральной студии документальных фильмов начали снимать еще на кремлевском совещании и неотступно про-

должали кинонаблюдения, последовательно раскрывая все элементы патриотического подъема молодежи.

...Казахстан. Акмолинская область — центр неосвоенных земельных просторов. Сюда со всех концов страны съехались патриоты, сюда идут все дороги: железные, асфальтовые, грейдерные, проселочные и ковыльные. Акмолинск — сердце, столица, штаб. Очевидно, никогда еще со времени своего возникновения этот небольшой, беленький саманный городок не был таким оживленно-деловым, таким озабоченно-жизнерадостным. По его прямым широким улицам, заваленным до самых крыш снегом, стали прокладывать дорогу бульдозеры, мощные тракторы оставляли глубокие траншеи в снегу. За тракторами «С-80» потянулись целые караваны широких саней, наскоро, но крепко сваренных из тяжелых железных полос. На санях — все самое необходимое, чтобы жить в поле: палатки, алюминиевые раскладушки, цистерны с горючим, мешки с мукой, посуда, одеяла, стандартные дома. А вот и жилые домики на полозьях, с трубой и дымом. Всюду молодежь, смех, песни. Рокот моторов не прекращается ни днем, ни ночью. Это новый пульс жизни.

По всем дорогам, и даже без них, нескончаемым потоком ползли длинные караваны. Впитывала их застывшая в своем белом молчании степь, и растворялись они, казалось, бесследно исчезая в ослепительном сиянии солнца и снега.

Глубокий метровый снег. Головной трактор небольшого каравана, затерянного между синим небом и сверкающим снегом, медленно прокладывает путь всем остальным.

С караваном движется небольшая киногруппа Московской кинохроники: два кинооператора, ассистент и директор. На их долю выпала не только почетная, но и чрезвычайно трудная задача — шаг за шагом идти, не отставая от событий, несмотря ни на что. Днем и ночью, в снег или дождь, в грязи или по пояс в ледяной воде.

Это событие было первым после войны испытанием кинохроникеров на выносливость — физическую и моральную, а главное — на творческое совершенство, на мастерство. Важно было не растеряться, не распылиться по мелочам, всегда чувствовать и видеть в любом происходящем событии его основное значение, политически осмысливать происходящее, не бояться правды, как бы она ни была горька.

Казалось бы, к примеру, можно и не снимать тех немногочисленных дезертиров, которые, испугавшись трудностей, сбежали с поля боя и тем самым опозорили себя на всю жизнь. Но кадры, показывающие бегство одного такого малодушного (да еще когда в это время ветер гонит перекати-поле), намного усилили тему подвига всех остальных молодых патриотов.

Люди, которых мы снимали, так увлекались своей работой, что совсем не замечали нас, не слышали шума киноаппарата.

Здесь, где характеры людей, казалось, должны бы ожесточаться от тяжелых испытаний, от непреодолимых трудностей, происходило обратное явление. Чем больше возникало этих трудностей, тем человек становился благороднее, чище и возвышеннее в своих действиях, во взглядах на жизнь, на труд.

Самыми тяжелыми объектами съемки хроникеры всегда считали людей. А здесь, на целинных землях, произошло парадоксальное событие — самыми желанными объектами стали люди, ибо они были воодушевлены великой, ясной целью своего труда и тем его результатом, который уже чувствовался впереди.

Как жаль, что не оказалось здесь ни одного кинодраматурга-писателя, как жаль, что это время уже осталось позади и никогда не вернется, а как бы хотелось воплотить его в увлекательном произведении художественного кино!

Жизнь суровая, но прекрасная, люди простые, но сильные, благородные.

Вот и начала сдавать свои позиции обессиленная зима! Первыми признаками ее отступления были прилетевшие жаворонки; еще бушевали метели, и ни одной не проглядывалось проталинки, а они, повиснув в голубом небе, уже пели свою звонкую песенку солнцу.

Постепенно снимала зима с земли свое тяжелое белое покрывало. Потянулись на север перелетные птицы. Прилетели черные стаи скворцов и весело приступили к своей трудовой деятельности. Степь проснулась, наполнилась звуками жизни. Появились новые тона и краски. Отовсюду показалась вода: она просочилась сквозь глубокий снег и начала заполнять все. Наступило половодье — самое опасное время весны для хлебороба. Началась борьба с морями раз-

ливающейся весенней воды, с бездорожьем, грязью, в которой легко можно утопить всю технику.

Ранним апрельским утром перед главной усадьбой Казгочинской МТС выстроилась техника и люди, готовые двинуться через глубокие, но уже набухшие влагой сугробы, через балки, до краев полные талой весенней воды, через растущие проталины черной земли, где нога пешехода грузнет до колена и сапоги остаются в размокшей почве... Хорошие непромокаемые сапоги здесь сейчас совершенно необходимы. Без сапог — ни шагу. Да и сапоги-то иногда приходится снимать, чтобы вылить из них воду.

Каждая небольшая балочка, каждый овражек заставляют инженерную часть МТС призадуматься. Техника все идет и идет. Путь ей преградила природа...

На краю поселка Рождественка расходятся три дороги в заснеженную степь. На развилке спешились три всадника, подошли друг к другу. Это бригадиры тракторных бригад МТС харьковчане Еременко, Челомбитько и Куценко. Их тракторные караваны разошлись в разные стороны и держат путь каждый к своему полевому стану.

Крепкие рукопожатия бригадиров говорят без слов о том обязательстве, которое они должны выполнить.

По трем снеговым траншеям мчатся три всадника, догоняя свои караваны. Заснеженный океан... И только далеко-далеко на горизонте черной черточкой обозначен один из караванов, два других уже скрылись из глаз.

На небольшой проталине у самой реки располагается полевой стан бригады Еременко. Здесь военная дисциплина и порядок. Все заранее продумано и расписано, что кому делать. Расстанавливаются палатки, сельскохозяйственные орудия. В стороне располагается цистерна с горючим. В центре стана—передвижной на полозьях жилой домик. В нем очень уютно, тепло. Здесь штаб: радиорубка, документы учета работы.

Быстро проходит остаток дня, наступает вечер. Появляется первый костер. Трудно в степи развести костер, но заботливый бригадир подумал обо всем, прежде чем выехать в поле. Вокруг костра собрались все обитатели стана. Поспел ужин... Приятно после трудового беспокойного дня поужинать у костра и выпить кружку горячего-горячего сладкого чаю. Ну как не поговорить, не вспомнить про фронт — ведь здесь все так его напоминает!

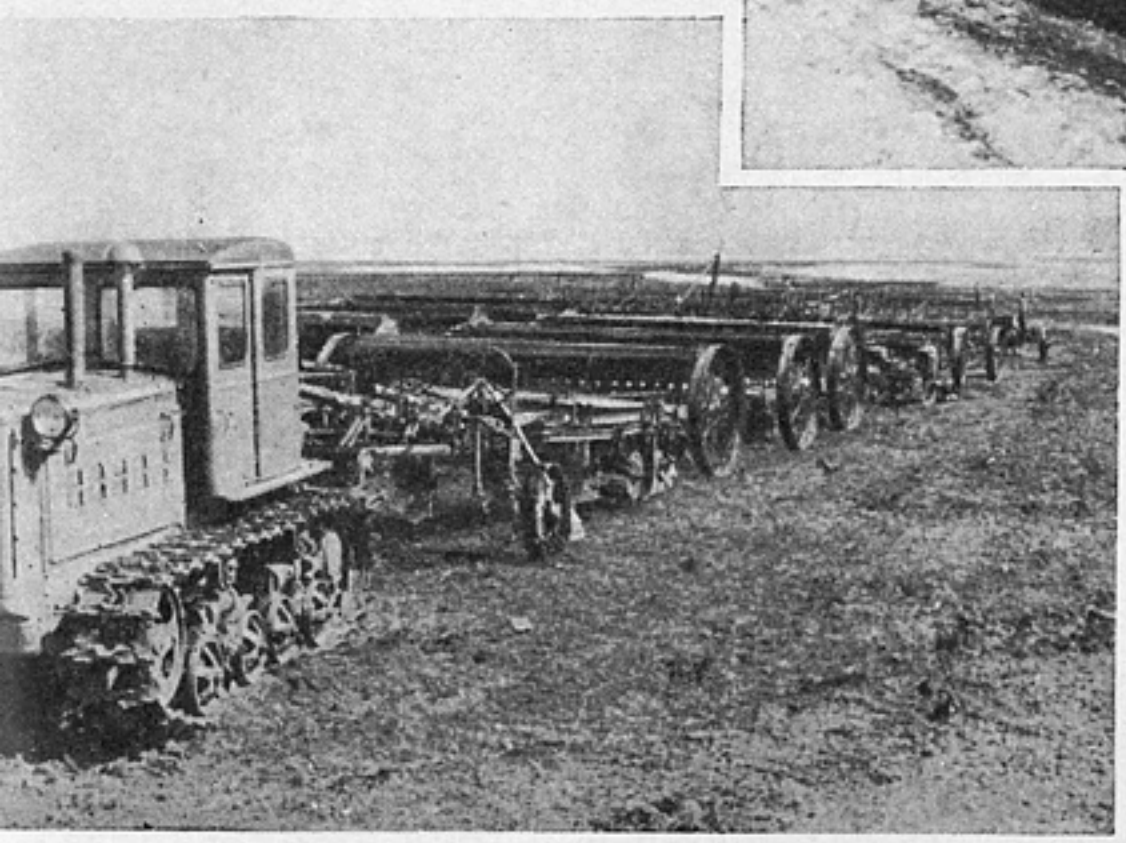
МТС, расположенная на берегу речки Нура, во-время перебросила всю свою мощную технику в поле. Лед на Нуре вздулся и посинел. Вот из колхоза, с другой стороны Нуры, после буксировки возвращался в МТС трактор «С-80». Лед не выдержал его тяжести и подломился. Трактор камнем упал на дно. Люди из бригады Мороза успели выскочить. Всю ночь с факелами самоотверженно работали трактористы. Им пришлось нырять под лед на трехметровую глубину, чтобы прикрепить буксир. Сколько потребовалось смелости, находчивости и нечеловеческой выносливости! Только утром удалось вытянуть трактор на берег. А к вечеру Нура вскрылась, лед двинулся сплошной лавиной, вода начала затоплять берега, быстро разливаясь и образуя широкие, в несколько километров заводи. Бригадир тракторной бригады Мороз, возвращаясь после спасения трактора, вынужден был несколько раз переплывать с одной льдины на другую, чтобы попасть во-время в свой стан.

...Странное зрелище нередко возникает перед изумленными зрителями: беспредельная водная гладь до самого горизонта, и вдруг вдали показываются какие-то точки... Сначала можно подумать, что это идут кильватерной колонной военные корабли, но проходит время, и убеждаешься, что «эскадру» составляют несколько тракторов с санными прицепами, жилыми домиками на них с печками и дымом, а замыкают девять верблюдов, важно вышагивающих по брюхо в воде. Это половодье заставило полевой стан перебазироваться на другое, более высокое место.

...Апрель подходил к концу, а погода все капризничала и угощала то снегом с морозом, то проливными затяжными дождями. Земля раскисала все больше и больше, а солнышко выглядывало очень редко, его тепла не хватало для прогрева земли.

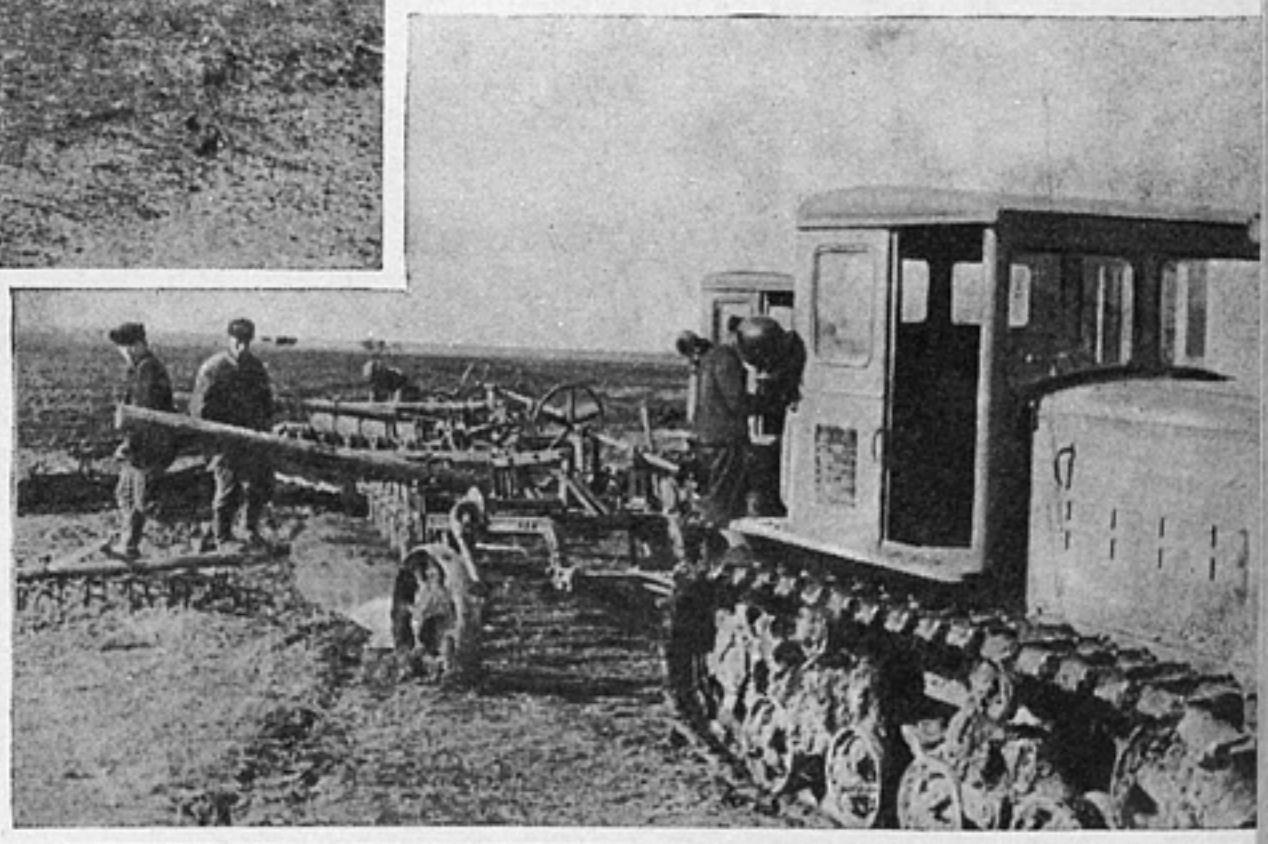
Несколько раз выезжали тракторные бригады колхоза имени Молотова, стремясь первыми начать подъем целины, но каждый раз возвращались на стан измученные, невеселые, кляня на чем свет стоит местный климат. Трактор шел хорошо, но как только плуг врезался в почву, гусеницы прорезали верхний слой и погружались в жидкую грязь, трактор садился

ПЕРВАЯ ВЕСНА

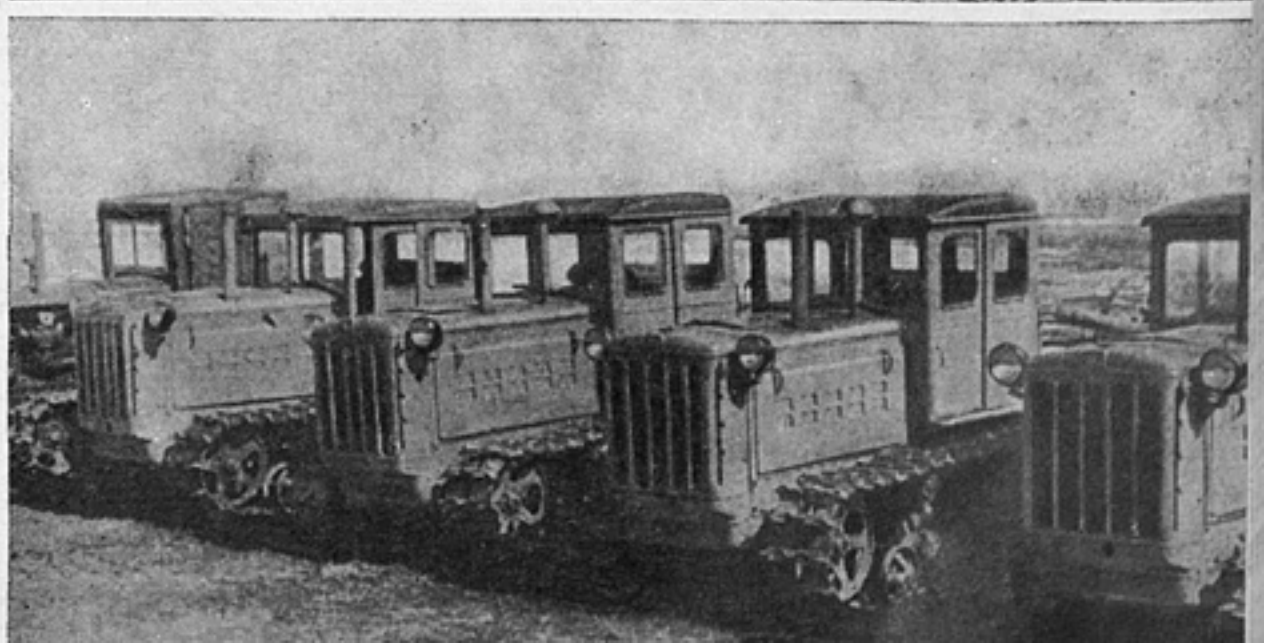


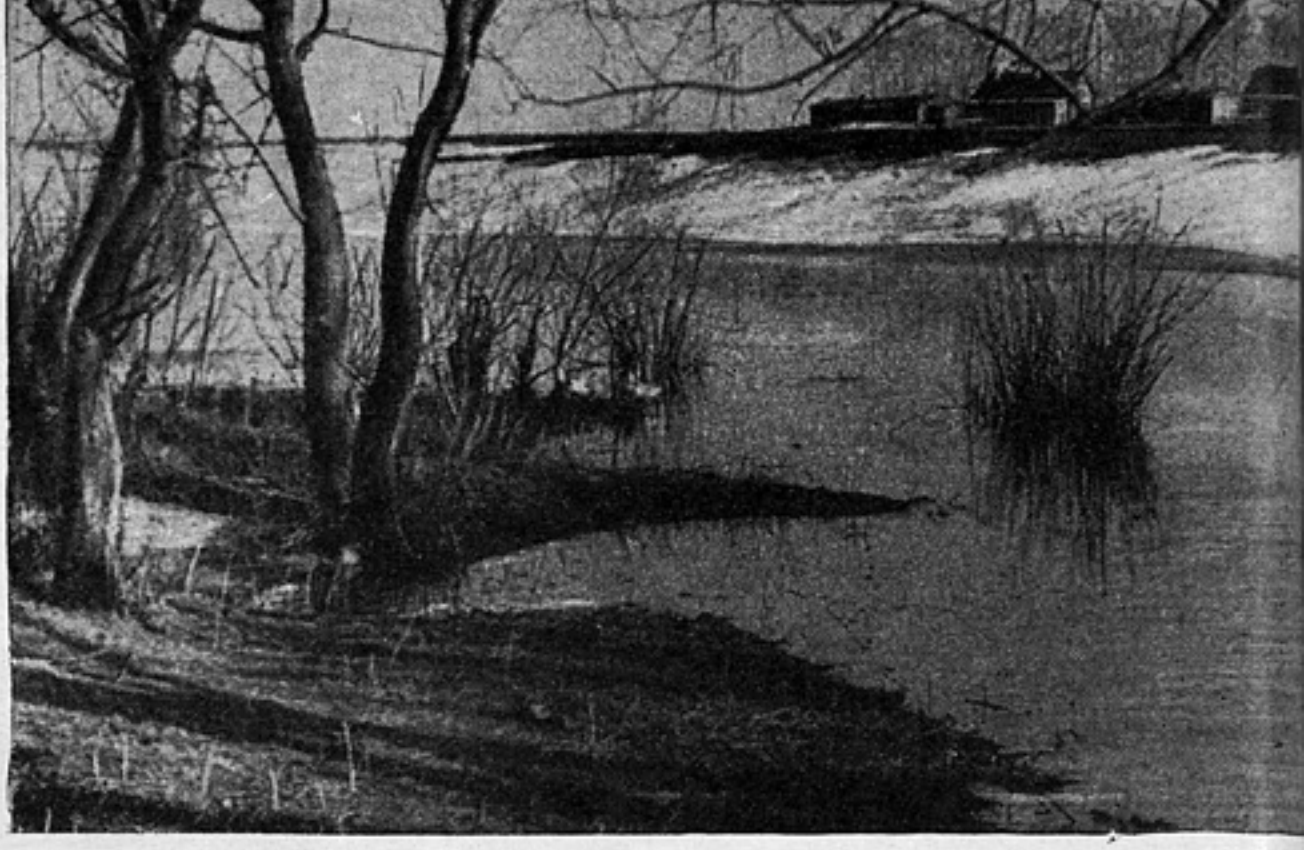
Режиссеры:
И. ПОСЕЛЬСКИЙ, А. МЕДВЕДКИН

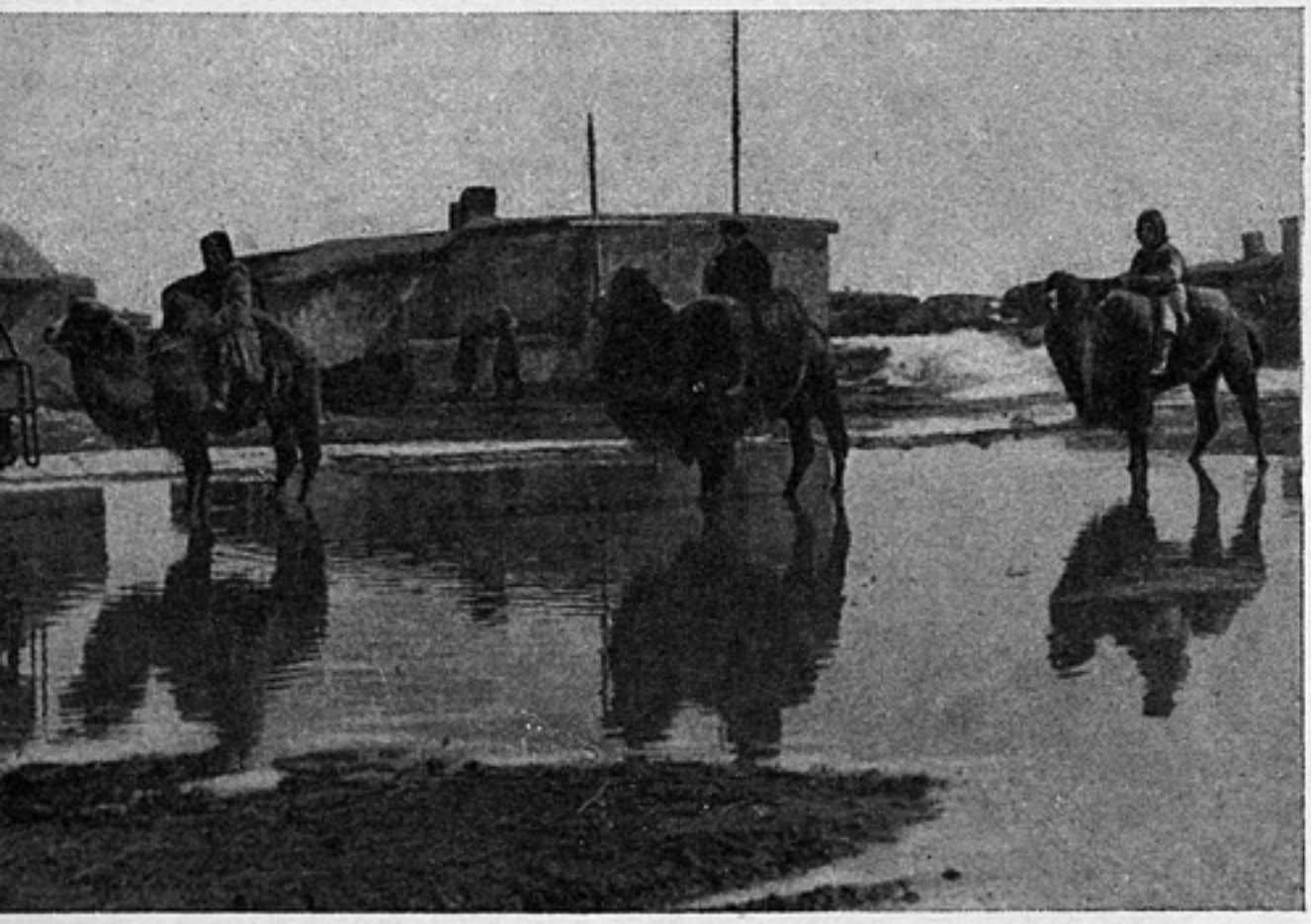
Операторы:
И. ГРАЧЕВ, Л. ЗАЙЦЕВ, А. ЗЕНЯКИН, Д. КАСПИЙ, С. КОГАН, А. КРЫЛОВ, В. МИКОША, А. СОЛОГУБОВ, К. ШИРОНИН



ПРОИЗВОДСТВО ЦЕНТРАЛЬНОЙ СТУДИИ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ







на брюхо и требовал к себе буксир. Как ни обидно было, но пахать так и не удавалось.

Молодежь заскучала. То и дело по радио запрашивались прогнозы погоды, все обращались за советами к старожилам, но те ничего утешительного не обещали, а, наоборот, уверяли, что раньше 5 мая пахоту не начать.

Но молодежь осталась верной самой себе: 1 мая в колхозе имени Молотова бригада Милещенко с казахскими друзьями начала подъем целины.

«1 мая — первая борозда на целине!» — такие плакаты были на каждом тракторе. На головном развевалось красное знамя. Это было своеобразной первомайской демонстрацией. За плугом шла целая процессия — председатель колхоза, парторг, секретарь райкома, два агронома, полеводы, казахи-старожилы, которым давно уже, наверно, по сто лет...

Трактор шел все быстрее и быстрее. Люди понемногу начали отставать. Вот трактор уже у самого горизонта, а теплые волны голубого воздуха растворяют его в дрожащем мареве. И только длинный, двухметрового роста, учетчик не отстает, ритмично взмахивая саженем. Он неутомим, как трактор; его худая фигура все машет и машет большой буквой «А», и каждый взмах этой деревянной буквы оставляет позади два метра вспаханной коричневой жирной земли. У нее пряный запах, от которого немного кружится голова. Почему-то хочется лечь в борозду, прижаться к ее влажной поверхности и слушать, как над целиной растет словно песня, словно гимн весне, шум тракторного мотора и разносится далеко-далеко до самой Москвы...

Этот день был праздником, торжественным, незабываемым. О нем будут еще долго говорить и взрослые и дети. И дата эта станет знаменательной. «А помните, — будут говорить люди о каком-нибудь последующем событии, — это было после подъема целины...»

И вот пустовавшая земля стала обитаемой, и стало на ней уютно. Появились люди, песни, любовь, будет здесь жизнь, тепло, благополучие.

На другой день все газеты принесли радостную весть, что первая борозда проложена не только одной Казгочинской МТС. И каждый день появлялись новые и новые борозды, а серое пространство ковыльной пустыни окрашивалось широкими коричневыми полосами. Эти полосы все росли и росли, сливаясь в огромные массивы пахотной земли.

За плугами и боронами двинулись агрегаты сеялок с отборным золотым зерном. Начался массовый сев. Нормы подъема целины и высева были перевыполнены.

Молодежь показала, что значит дать слово в Кремле!

И не было большего творческого удовлетворения, чем делать фильм об этих благородных людях, одержимых великим патриотическим порывом, и чувствовать, что твоя работа понятна и необходима народу, для которого ты трудишься!

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

В. ЕЖОВ, В. СОЛОВЬЕВ

ЧЕМПИОН МИРА

...Схватка на борцовском ковре.

Оба молодых спортсмена еще не очень искусны, однако напористы и полны решимости победить во что бы то ни стало.

Один из них, Илья Громов, вдруг изловчившись, делает «захват» и бросает противника через себя.

...Мелькают в воздухе загорелые стройные ноги.

Илья Громов падает вместе с противником и припечатывает его лопатки к ковру. Победа!

В пылу схватки побежденный еще не осознает этого: рванувшись, он стремится оторваться от ковра, вскочить. Но Илья не позволяет ему это сделать.

Он заглядывает в черные глаза соперника, в которых еще полыхает азарт схватки, и восхищенно говорит:

— Ну и здоров ты, брат!

Только после этого соперник понимает, что борьба окончена.

Из серебристых репродукторов звучит озабоченный голос спортивного радиокомментатора:

— Таким образом, Илья Громов — кузнец колхоза «Белые Ключи» — стал чемпионом среди колхозных борцов Российской Федерации.

Зрители приветствуют победу спортсмена.

— Громов! Громов! — кричат «болельщики».

Вокруг борцовского ковра суетятся фотохроникеры.

Недалеко от стола судейской коллегии, там, где разместились тренеры и представители команд, обращаясь к соседям, ликует Иван Иванович Карасев, глава физкультуры той области, от которой выступал победитель.

— Видали, какие мальчики в моих колхозах растут?! Он у меня на весь Союз засверкает!

Илья широко, во весь белозубый рот смеется от удовольствия и подмигивает сразу всем корреспондентам: «Знай, мол, наших!»

Аплодируют зрители.

Приволжские дали. Поля, луга, перелески.

Тишина, какая бывает только в полях.

Но вот раздается песня. Она все громче и раздольнее несется над цветущей рожью.

Сценарий молодых кинодраматургов В. Ежова и В. Соловьева «Чемпион мира» обсуждался на совещании, посвященном работам молодых сценаристов, и на страницах нашего журнала. Авторы продолжали работу над сценарием, и в новой редакции мы предлагаем его читателям.

Появляется Илья Громов. Он идет, напевая, взмахивая новым чемоданом.

Вот он останавливается, оглядывается вокруг. Притопнув, взмахивает чемоданом и идет дальше.

Пешеходная тропка тянется вдоль дороги. Потом сворачивает в сторону и теряется у опушки березовой рощи.

Илья входит в светлый лес, и теперь его песня звучит раскатисто и гулко.

Колхозный сад. Девушки из бригады Насти собирают вишни.

На лестнице стоит Настя и проворно обирает с веток крупные ягоды. До сада долетает радостная песня Ильи. Руки девушки замирают, лицо ее вспыхивает густым румянцем.

— Клава! — звонко кричит она и прыгает на землю.

У другого дерева работает Клава, подруга Насти. У ее ног полная корзина вишен.

— Я здесь, Настенька! — отвечает она.

Из-за кустов выбегает Настя.

— Слышишь?

Клава улыбается ей, но тотчас же хмурится — из-за кустов выглядывает Зина.

— Настя, это кто там поет?

— Настенька, это кто там идет?! — лукаво подхватывает другая девушка.

— Илья приехал! — раздаются над садом девичьи голоса.

По широкой сельской улице, поднимая пыль босыми ногами, мчится ватага мальчишек.

— Илья Громов идет!

— Илью встречать! — кричат они.

От ватаги отделяются пареньки и скрываются в проулках.

Один из них пробегает мимо колхозной конефермы.

— Гришка-а-а... Сережка!! — зовет он.

Из ворот конюшни появляются братья-близнецы Одинцовы. Они как две капли воды похожи друг на друга.

— Илья идет!

— Чемпион приехал! — в один голос восклицают близнецы.

Клава, озабоченно оглядываясь по сторонам, внушает подруге:

— А ты с ним построже, не показывай своих чувств — он загордиться может.

Совсем близко звучит песня Ильи. Настя не слышит слов подруги. Она выбегает на дорогу и устремляется навстречу песне.

В это время со стороны деревни слышится заливистая трель велосипедного звонка.

— Стой!... Стой! — кричит Костя Ковалев—«культсектор» колхозной комсомольской организации и друг Ильи.

Он сломя голову мчится по узенькой тропинке. У него особая, «сумасшедшая» манера ездить на велосипеде, по которой все узнают его издалека.

— Уже летит! Господи, какой нескладный парень! — всплескивает руками Клава. — Девчата, держите его!

Вся девичья бригада перегородила Косте дорогу.

— Это кто побежал? Это Илью встречать побежали? — спрыгивая на ходу, спрашивает Костя, изо всех сил стараясь быть суровым.

— Это я побежала, товарищ культсектор, — пренебрежительно отвечает Клава.

— Товарищи, — горячится Костя, — что за стихия? Вы срываете мероприятие! Я предупреждал: никаких индивидуальных поздравлений!

— Это Настя — «стихия»?! — угрожающе надвигается на него Клава. Девушки многозначительно смеются.

— Ну, Насте, конечно... можно и индивидуально! — сразу сдается Костя.

В роще бежит Настя. Ее цветастое платье мелькает между деревьями. Она выбегает на полянку и со всего разбега останавливается, застеснявшись своего порыва. Растерянная и смущенная, она хочет повернуть назад, но в это время из-за белых стволов выходит Илья.

Он видит Настю, бросает на траву сверкающий чемодан и протягивает к девушке руки.

— Настя!!!.. Эх, Настенька!.. Солнце светит... Поля кругом, леса... Птицы поют... Тебя только не хватает. Подумал я о тебе — и вот, как в сказке, ты идешь мне навстречу.

— Мы слышали по радио и все очень рады за тебя, Илюша, — говорит Настя, с улыбкой заглядывая в глаза парня.

Илья рывком раскрывает чемодан и начинает хвастать:

— Грамота чемпиона... Приз чемпиона, пожалуйста! — Он восторженно смеется. — Чемпион добровольного спортивного общества «Колхозник» Илья Павлович Громов! — Илья раскинул руки и притопнул, очевидно, считая, что «плясовая» поза больше всего подходит к чемпиону. — Оказывается, в жизни все легко и просто, Настенька. Важно только захотеть, захотеть и добиться. Я вот добился!

— Всего? — лукаво перебивает девушка.

Илья смотрит ей в глаза и берет за руку.

— Настя... Настенька...

Настя наклоняет голову. Она очень хороша в эту минуту смущения... Илья порывисто и крепко обнимает ее и жарко говорит:

— Настенька, скажи мне — и я самого Кораблева, непобедимого Кораблева, на лопатки положу!.. Хочешь быть женой чемпиона Советского Союза?..

Настя на секунду прижимается к груди Ильи и выскальзывает из его объятий.

—Ты сегодня... очень шумный, Илюша! — Девушка смотрит на блестящий чемодан. — И чемодан у тебя вот... очень сверкает, как у заграничного делегата.

— А как же, чемпион я или не чемпион? — надувает губы Илья. — Ты бы хоть поздравила меня.

— Нельзя срывать мероприятия, — улыбнулась девушка, уходя от его протянутых рук.

— Опять Костя что-нибудь придумал?

— Запретил индивидуальные поздравления, — смеется Настя. — Тебя будут поздравлять в массовом порядке и с оркестром.

— С оркестром?.. Это они правильно, — одобрительно смеется чемпион.— А потом... ты меня поздравишь?.. Индивидуально?..

Настя улыбнулась, потупила глаза и медленно пошла по дороге к селу.

— Вечером... мы убежим от всех, ладно? — лукаво говорит она.

У въезда в село Белые Ключи собралась толпа молодежи. Все новые парни и девчата подбегают сюда. Здесь комсомольцы-физкультурники, бригада Насти, «активист-физкультурник» дед Потапыч и множество мальчишек.

Двое баянистов и парень с трубой замерли в ожидании взмаха Костиной руки.

Из рощи выходят Илья Громов и Настя.

Костя махнул рукой. Музыканты грянули «встречу».

— Чемпиону ур-ра! — задорно кричит Потапыч.

— Ур-ра-а! — дружно подхватывают все.

Мальчишки бросаются навстречу своему любимцу.

Они шумной стайкой окружают Илью, повисают у него на шее, руках, взгромождаются на плечи, хватаются за чемодан.

Смеется Настя. Махнув рукой, убегает.

Обвешанный мальчишками, движется по дороге Илья.

Костя делает знак. Музыка смолкает. Встречающие подаются вперед.

Мальчишки горохом скатываются с Ильи. В тишине звучит голос Кости:

— От имени комсомольцев-физкультурников колхоза «Белые Ключи» поздравляю тебя, Илюша, с выдающимся спортивным достижением!

Илья, растроганный всем происходящим, благодарно хлопает Костю по плечу.

— Придумали, черти!

Костя тоже ткнул его кулаком в грудь. Сквозь толпу к чемпиону пробирается Потапыч и тотчас же начинает его допрашивать:

— Ты скажи, на лопатки клал или по очкам изводил?

— Последний попался здоровый сибиряк...— начинает было Илья, но Костя поспешно прерывает его:

— Илья, не срывай мне мероприятия.

— А чего?

— О своих впечатлениях и встречах ты расскажешь вечером в парке.

Илья смеется.

— Ну, раз мероприятие, тогда до вечера молчу.

Костя неожиданно кричит:

— Борцы-ы!.. Чемпиона... на пле-е-чо!

Парни из борцовской секции, озорно гикнув, окружают Илью, хватают его за руки и ноги.

— Девяносто килограмм, — начинает вырываться Илья. — Уроните, дьяволы!..

Но крепкие парни уже вскинули его над головой. «Оркестр» рванул марш, и шумная процессия двинулась к селу.

Замыкают ее мальчишки. Самый шустрый из них, Чижик, тащит на голове чемодан Ильи.

Механическая мастерская. У горна работают Тимофей Громов — дед Ильи и Павел Тимофеевич — отец чемпиона.

Глядя на могучий торс Павла Тимофеевича и спину крупного старика, можно понять, в кого уродился Илья.

Сюда доносятся крики и музыка. Громовы прислушиваются и выходят наружу.

Знакомая нам процессия приближается к колхозным мастерским.

Мастерские — это два кирпичных здания, объединенных одной железной крышей. У правого здания — столярной — штабеля досок, горы опилок... У левого — стоят конные грабли, лобогрейки, разнообразный колхозный инвентарь, свезенный сюда для ремонта.

Дед Тимофей всматривается.

— Глянь, Пашка, никак, нашего Илюху волокут?

— Его, — неодобрительно подтверждает Павел Тимофеевич. — Испортят мне сына...

Илья, увидев отца, проявляет беспокойство и пытается соскользнуть на землю.

— Хлопцы, пустите, батька мой стоит!

Его отпускают.

— Принимайте чемпиона, товарищ начальник комбината! — весело кричит Костя, и встречающие, немного поотстав, пропускают Илью.

Илья, смущенно улыбаясь, останавливается перед отцом и дедом Павел Тимофеевич критически осматривает сына и не без иронии произносит:

— Хорош. На руках таскают.

— Все одно, что икону чудотворную, — подхватывает дед Тимофей. — Ты удумал? Как тебя... «сектор»?..

— Понимаете, Тимофей Иванович, — оправдывается Костя, — теперь Илья — не просто колхозный кузнец, а чемпион, гордость республики!

— Та-ак... понятно,— кивает Павел Тимофеевич. — А ну, «гордость республики», — приказывает он Илье, — раздевайся!

Илья вопросительно смотрит на отца.

— Бери молоточек. Посмотрим, может, ты и инструмент держать разучился.

— Это можно, — весело соглашается Илья.

Громовы входят в мастерскую.

Илья снимает пиджак и рубашку.

Старшие Громовы, переглянувшись, достают щипцами тяжелую раскаленную заготовку, бросают ее на наковальню.

Илья и отец берут молоты.

Удар и еще удар!..

Идет дружная работа в два молота.

Играют блики огня на могучей груди Ильи Громова.

Темнеет железо, принимая нужную форму.

— Шабаш! — азартно кричит дед, бросая поковку в бочку с водой.

Мастерская наполняется паром. Илья, разгоряченный работой, опускает молот.

Когда пар расходится, становится видно, что Павел Тимофеевич держит в руках только что откованную ими тяжелую палку-трость.

— Ну вот, сынок, теперь можно тебя и поздравить. Получай!

— Что это?

— А это, внучек, посошок! — подхватывает дед Тимофей. — Ровно пуд весом!

— Как у Ивана Максимовича Поддубного! — восхищенно кричит Костя.

Все одобрительно шумят.

— А теперь беги домой. Там дед пирогов тебе напек.

— С вишнями! — подмигивает дед Тимофей.

Яркий большой плакат:

Внимание!

«НЕ ПО ОЧКАМ, А НА ЛОПАТКИ»

Сегодня в нашем парке
состоится встреча с победителем
республиканских соревнований колхозников по борьбе

ИЛЬЕЙ ГРОМОВЫМ

Программа встречи:

1. Массовые поздравления чемпиона.
2. Рассказ чемпиона о своих победах.
3. Концерт художественной самодеятельности.

БУДУТ ИСПОЛНЕНЫ ЛЮБИМЫЕ ПЕСНИ И ПЛЯСКИ ЧЕМПИОНА!

Культсектор

Плакат стоит у входа в колхозный парк. Мимо него проходит большая группа молодежи.

— Все готово, товарищ культсектор? — спрашивают девушки.

— Прошу занимать места, — весело отвечает Костя.

Парни и девушки с песней входят в парк.

Два баяниста и аккордеонист окружены девчатами из садовой бригады.

Над парком, над Волгой плывет песня.

По аллее, что пролегла над самой Волгой, идут Клава с Настей. Песня долетает и сюда.

Клава ласково обнимает подругу.

— Настенька, ты у нас будто невеста сегодня. Нарядная, хорошая...

— Он говорил опять... — отзывается Настя.

— А ты? — живо спрашивает Клава.

Настя останавливается и задумчиво смотрит на Волгу.

— А я ничего не ответила.

— Ох, мудришь, подружка, — с неожиданной горячностью говорит Клава. — Любишь его? Нельзя такого парня не любить! Он тоже любит!.. Зачем же тянуть? Лучше уж скорей.

— Почему скорей — лучше? — улыбается Настя.

— Мне легче станет, — вдруг признается Клава и виновато улыбается.

— Клавушка, милая, — краснеет и теряется Настя. — Не надо об этом... Я давно вижу и... Не надо об этом.

— Заметила сама? Ну и хорошо. Подруги мы, и я твоему счастью не помеха!

— Спасибо я тебе за это не скажу, — гордо вскидывает голову Настя. — Ты любишь его, он — меня, и нет здесь правых или виноватых. Так получилось в жизни... Нехорошо нам с тобой об этом говорить, понимаешь?..

Клава опять обнимает подругу.

— Ты не серчай, Настя. Просто сердце у меня горячее больно. Видно, судьба такая — помирать в девках.

— Да не прикидывайся ты казанской сиротой, — смеется Настя. — Лучшие парни из трех колхозов за тобой ходят...

— И ждут, кого я выберу! — Клава подбоченилась и озорно притопнула ногой. — А у меня характер! Меня завоевать надо!.. Э-э, да что говорить. Пойдем отсюда. Я плясать буду... с горя, — неожиданно добавляет она.

Настя смеется и, схватив подругу за руку, увлекает ее за собой.

Растянуты меха баяна.

Идет веселый перепляс парней и девушек в кругу молодежи.

С Зиной пляшут братья Одинцовы.

Клава пробирается в круг и останавливается на виду у всех, скучная, задумчивая.

Музыка обрывается. Все шумно и радостно начинают освобождать круг.

— Место Клаве!

А Клава, повесив руки, как плети, слабым голосом притворно просит:

— Ребята, хоть бы замуж кто-нибудь меня взял, что ли...

В ответ раздается громкий смех.

Из группы пожилых колхозников поднимается Потапыч.

— Ох, и плясать востра девка. — И он заспешил к молодежному кругу.

Клава стоит посреди притихшего круга и сиротски поглядывает по сторонам.

— Не дразни, Клавка, — принимая игру девушки, весело предупреждает кто-то из ребят.

Баянист призывно разводит меха. Клава, вскинув руки, поводит бровью, и что-то гордое появляется в ее осанке.

— Или не хороша?!

Круг становится теснее. Костя восхищенно смотрит на девушку и тормошит Настю:

— А ведь Клава-то наша — красавица!

— Только заметил? — с гордостью за подругу улыбается Настя.

Клава идет вдоль круга, озорно заглядывая в ребячьи лица.

— Ишь сколько женихов у меня оказалось! — куражится она. — А я не стану выбирать... Я условие поставлю. — Она обводит всех смеющимся взглядом. — Кто перепляшет меня, за того и замуж пойду.

Парни после ее условия стали подаваться назад.

Клава останавливается напротив одного.

— Будешь плясать, Миша?

— Если бы так, без пляски, — смиренно вздыхает Миша и отводит глаза.

— А ты, Вася? — дразнит Клава другого. — Может, ноги у тебя отсохли. или сердце у тебя каменное...

— Эх, скинуть бы мне годков шестьдесят, я бы ей показал! — азартно кричит Потапыч. — Что же вы, сморчки, стоите, рты поразевали? Или перевелись настоящие плясуны на Волге?

— Нет, не перевелись плясуны на Волге! — слышится срывающийся от волнения голос.

Все поворачиваются на голос и видят, как нескладный, долговязый Костя-культсектор пробирается в круг и глаза его горят отчаянной решимостью. Люди невольно рассмеялись.

— Жизнь тебе надоела, Костя! крикнул кто-то. — Ведь она до смерти тебя упляшет.

Клава смотрит на Костю.

— Только если не перепляшет кто меня, — говорит она угрожающе, пока Костя пробирается в круг, — завтра же убегай из деревни! Вы мой язык знаете: со света сживу, прохода не дам. Любой авторитет по ветру пущу.

— А нам не страшно, — раздается за ее спиной спокойный насмешливый голос.

Это входит в круг Илья Громов.

Клава обомлела, глаза ее покорно поглядели на Илью, и весь гонор ее как рукой сняло.

— Ой, Илюша, напугал ты меня... даже ноги подгибаются...

— Ага-а! Беги скорее, Клавка! — кричит Потапыч. — Девичья смерть твоя пришла!

— А я не из пугливых, — отзывается Клава, и покорности ее как не бывало. — Пляшем? — спрашивает она у Ильи.

Илья нашел взглядом Настю, радостно кивнул ей и крикнул, стаскивая пиджак:

— До победного!

Начался пляс, какого еще не видели Белые Ключи. Ловкостью и «выходкой» оба плясуна достойны друг друга. Озорства, упрямства и выносливости у каждого хоть отбавляй.

...Вот Клава, гордо вскинув красивую голову и дробно пристукивая каблуками, высокомерно поглядывает, как пластается у ее ног в низкой присядке расходившийся Илья. Он гонит и гонит ее по кругу. Потом с поклоном уступает дорогу и, подбоченясь, отходит в сторону.

...Теперь Клава, сорвав с головы шелковую косынку, наступает на Илью.

Заливается счастливым смехом Настенька, радуясь искусству подружки и милого.

Оба плясуна понимают друг друга по одной улыбке, по одному взгляду. Кажется, быстрей уже невозможно плясать. Баянисты уже перестали украшать переборами мелодию—играют, лишь бы поспеть! Но...

— Быстрей!.. — бросает музыкантам Клава.

— Еще быстрей! — приказывает в свою очередь Илья.

Все, кто был в парке, сбежались к месту поединка.

— Не выдавай, Клавушка! — кричит девичья садовая бригада.

— Вот как чемпионы пляшут! — басовито ликует колхозная борцовская секция.

— Эх, Клава, умирать тебе в девках! — причитает Потапыч, чуть не плача от восторга.

И вдруг зрители ахнули единым вздохом...

Это подломились у Клавы сразу оба каблука. Баяны со стоном оборвали плясовую.

Клава заметалась по кругу.

— Девчата! У кого тридцать шестой? Свои лакировки отдам после! — Тут она встречает взгляд Ильи.

Илья совсем потерял голову, и взгляд его прямо кричит о том, как она сейчас ему нравится.

Клава близко подходит к нему и спрашивает:

— А может, не стоит плясать дальше?

— Почему?

— Ты слышал мое условие?

— Какое условие?

— Кто меня перепляшет, тот должен замуж меня взять...

— Держи мои, Клавушка! — протягивает одна из девушек свои туфли.

Но Клава ничего не слышит, она ждет, что ответит Илья.

— Пойдем! — хватает он ее за руки. — Поговорить надо... немедленно!

И Клава идет за ним.

Растерянно смотрит им вслед Настя.

Илья и Клава выходят на окраину села, к Волге. Все вокруг залито белым лунным светом: дорога, поля, груды камней, сваленных здесь для какого-то строительства, грузовая машина.

Идут Илья и Клава.

— Ну, чемпион, о чем же мы с тобой разговаривать будем?

— Хочешь, я сейчас Волгу переплыву? — предлагает Илья.

— Простудиться захотел?

— Хочешь, я вот эту полуторку сейчас кверху колесами переверну?

Клава смеется.

Илья останавливается.

— Хочешь, я вот эти бревна в пять минут по деревне раскидаю, а потом обратно в кучу свалю?

— Герой! — нараспев говорит Клава.

Илья, взяв ее за плечи, горячо говорит:

— Клава!.. Спрашивай все о моей жизни, все тебе скажу! Проси чего хочешь, все для тебя сделаю!

— Другой девушке должен ты эти слова говорить, Илюша.

— Нет, не другой! — Илья вихрем взбегает на кучу бревен и кричит во всю силу богатырской груди: — Эге-гей... Я, Громов, до смерти полюбил сегодня Клаву!

В ночном воздухе его голос далеко полетел над Волгой и полями.

Клава рассмеялась счастливо, тоже взбежала к нему и тихонько шепнула:

— А мне Илья Громов всегда люб был. — Она пошатнулась и упала бы, но Илья мигом подхватил ее на руки и стал осторожно спускаться с бревен на землю.

Лицо его коснулось ее волос, глаза близко заглянули в горячие ее глаза, и... они поцеловались.

— Доплясались! — оторвавшись от него, проговорила Клава, потом притянула его к себе, и они еще раз поцеловались. Она вырвалась от него. — Теперь никогда больше не подходи ко мне... Слышишь, Илья... И даже не смотри на меня, милый ты мой... Попрощались мы с тобой, вот и ладно...

— Хочешь, мы уедем с тобой в город? — радостно предлагает Илья.

До Клавы смутно доходит сказанное им. Обхватив лицо ладонями, она горестно говорит:

— Настенька-то как же теперь? Пойдем, пойдем скорее к людям с этого места проклятого.

— Стой! — берет ее за плечи Илья. — Стой и слушай меня.

Клава долго смотрит на него и отвечает скучно-скучно:

— Меня еще переплясать надо. — Повернувшись, она уходит.

Илья бежит к парку.

У эстрады он невольно со всего разбега останавливается. Кроме Кости, в парке никого нет. На эстраде одиноко стоит маленький столик, накрытый красным кумачом.

Костя Ковалев, с молотком в руках снимает фанерную афишу — объявление о встрече с чемпионом.

— А где народ? — растерянно спрашивает Илья.

Костя оглянулся, помолчал.

— Голос у тебя очень громкий! — говорит он и остервенело ударяет молотком по гулкому щиту. Тот с грохотом падает на землю.

Костя вновь поворачивается к Илье.

— Надо быть человеком, а уж потом — чемпионом! — бросает он и уходит из парка.

Илья остается один.

Улица ночного села. Гаснут в окнах огни, дома погружаются в сон. Высоко в небе на облачных крыльях плывет яркая луна. Из парка возвращается молодежь.

Зина идет под руку с братьями Одинцовыми.

— Вот и гуляй с вами, чертями, после этого, — говорит она.

— А мы тут при чем? — отвечает Гриша. — Клавка ваша во всем виновата.

— А хороша Клава! — мечтательно произносит Сергей.

— Что-о? — поворачивается к нему Зина, пытаясь вырвать руку.

— Может быть, вы ревнуете, Зиночка? — выручает брата Гриша.

— Было бы кого! — сердится девушка. — Илья хоть чемпион, а вы что?.. Так... Уродились на одно лицо, как два огурца на грядке. Второй год не могу разобраться, который из вас горше.

— А мы оба сладкие, Зина. Выбирай, не бойся! — смеется Гриша.

Голубым потоком льется лунный свет в открытое окно Настиной комнаты. На неразобранной постели, уткнувшись в подушку лицом, лежит девушка. Слышно, как где-то в дальнем конце села тихо играет гармонь.

Вдруг за окном раздаются шаги... шорох...

Настя поднимает голову.

За окном стоит Клава.

— Ведь мы подруги с тобой, Настя... — говорит Клава.

— Нет у меня больше подруги! — ожесточенно прерывает ее Настя.

— Ты должна понять...

— Зачем ты пришла?

— Я не хотела, я не знаю сама, как это вышло... Больше не будет, никогда ничего больше не будет... Я виновата во всем!

— Не ты, так другая, ему все равно, — отрезала Настя и отвернулась.

Клава вбежала в комнату, обняла Настю, заплакала...

— Настенька, милая, ты прости его... Матери у него нет... Живут три мужика без хозяйки в доме. Даже пироги у них дед Тимофей печет...

Настя отводит от себя руки Клавы.

— А ты уйди... ступай домой... Лучше, если ты уйдешь.

Клава поднимается.

— Уйду... заслужила!

Когда она выходит, Настя падает лицом на подушку... Вздрагивают ее плечи.

Положив руки под голову, с широко открытыми глазами лежит Илья Громов. Не спится.

Он лежит на сеновале. Из-под крыши пробиваются первые рассветные лучи.

Илья прикрыл глаза, но в это время заголосил петух. Илья сердито пугнул его и, поняв, что теперь не уснуть, поднялся.

Он вышел из сарая и, зябко поежившись, начал разминаться, подкидывая «посошок».

Скрипнула дверь. На крыльцо вышел дед Тимофей с топором в руках.

— Проснулся, чемпион?.. Что-то рано сегодня.

— Не спится.

— Разве уснешь, — лукаво смотрит дед. — Где тут...

Илья молча продолжает зарядку.

— Говорят, новую невесту нашел? Скоро, что ль, свадьба-то?

— Я сегодня в город ухожу, — мрачно сообщает Илья.

— Зачем?

— Через год услышите.

— Нужно понимать, за славой, значит?

— А почему бы Громовым не прославиться?

— Ну, уж нет, внучек. Если о славе зашло, я тебе вот что скажу, — становится серьезным дед Тимофей. — Громовы на Волге давно живут, и фамилия эта для настоящих волгарей известная. Есть у нас хоть и небольшая, но добрая слава. И в работе и в забавах, где сила нужна, не отставали от других честных людей. Дела на безделье не меняли.

— Вот я и пойду в город делом доказывать, кто такой Илья Громов.

На крыльце появляется отец Ильи.

— Слыхал, Пашка, сын-то в город собрался.

— Зачем?

— Тесно ему здесь. Он теперь герой всесоюзного масштаба.

— Дурак он... всесоюзного масштаба! — усмехается отец. Подойдя к Илье, он отбирает у него палку-трость. — Посошок только оставь. Тяжеленек подарочек-то наш для тебя оказался!

Он ожесточенно втыкает палку в землю у крыльца.

Колхозный радиоузел.

На столе аппаратура и микрофон. Костя ведет передачу.

— Товарищи колхозники! По ремонту уборочного инвентаря «Заря»

начинает уходить вперед. Положение угрожающее! — как на комсомольском собрании, азартно выкрикивает он.

Дверь, закрытая на крючок, дергается. Слышится голос Ильи:

— Открой!..

Костя, оглянувшись, возмущенно грозит двери кулаком и снова наклоняется к микрофону.

— На этом радиоузел колхоза «Белые Ключи» утреннюю передачу заканчивает. Желаю вам трудовых успехов, товарищи колхозники!

Он торопливо выключает установку и откидывает крючок.

Входит Илья.

— Передай Грише инструкцию по борьбе, — говорит он, вынимая из бокового кармана брошюру.

— Зачем?

— Ухожу в город.

Костя оторопел.

— Ты погоди, Илья. Давай разберемся. Зачем ты уходишь?

— Целую ночь думал. Так надо!

— Да кому же это, черт возьми, надо? — вспыхивает Костя, но тут же берет себя в руки. — Илья, это невозможно. Ты подумай... Сколько хороших дел мы с тобой задумали... И теперь все побоку, да?

Илья молчит, не глядя на друга.

— Ты не молчи. Ты мне ответь!

— Ты мой характер знаешь?

— Вот ты стал чемпионом, — снова берет себя в руки Костя. — Только начали дело налаживать, а руководитель смывается. Как же остальным ребятам расти?

— Между прочим, и мне расти надо, — замечает Илья. — Мне нужны особые условия, а в деревне их нет.

— Откуда же они появятся? Ты уходишь на готовенькое, другой уйдет. Люди сейчас в колхозы идут, а ты... Я тебе запрещаю сейчас уходить. Я тебе как комсомольцу запрещаю, вот и все!

— Побереги нервы, — насупившись, говорит Илья.

— Ты о моих нервах не беспокойся. Ты лучше о себе... о Насте с Клавой подумай. Наломал дров, а теперь бежать?!

— Не так я думал с другом проститься, — говорит Илья и, без труда отстранив Костю от двери, выходит.

Шумит своей обычной будничной жизнью проснувшееся село. Прогремела по дороге телега. Завывает, вгрызаясь в дерево, пила у столярной мастерской. Идут на работу люди.

Илья с чемоданом выходит за околицу.

Послышалась девичья песня.

С Волги, выкупавшись перед работой, идет бригада Насти.

Остановился Илья. Ждет.

Девушки увидели Илью. Зина что-то сказала, и песня тотчас же оборвалась. Все поглядывают на Клаву.

Настя и Клава идут не вместе, как всегда, а порознь. Рядом с Настей теперь Зина.

Илья насупился и ждет, когда девушки поровняются с ним. Вот он делает решительный шаг вперед.

— Настя!

Удивленно переглянулись девушки. Вздрогнула Настя. Однако, не отозвавшись и не повернув головы, она проходит мимо него.

Проходят девушки, демонстративно отвернувшись от Ильи. Только Зина как бы для себя пропела:

— Я на свадьбу тебя приглашу, а на большее ты не рассчитывай!

— Настя! — еще раз настойчиво позвал Илья.

Настя идет не оглядываясь.

Илья решительно зашагал по дороге к пристани.

...Он идет полевой дорогой. Впереди Волга... Маленькая пристань...

Протяжный гудок парохода. Илья бежит к пристани.

...Мчится на велосипеде Костя, низко пригнувшись к рулю и бешено крутя педалями.

У спуска к Волге он спрыгивает на полном ходу, смотрит...

Пароход отваливает от пристани...

Костя в отчаянии махнул рукой, подумал немного, а потом вскочил на велосипед и помчался по тропинке во ржи в сторону от Белых Ключей.

Кабинет председателя областного комитета по физкультуре и спорту. Кубки, призовые статуэтки, вымпела...

Иван Иванович Карасев бойкой скороговоркой сыплет слова:

— Ну-с, дорогой дядя Федя, приготовил я подарочек и для вас!

Дядя Федя — крупный седовласый человек, тренер одного из спортивных обществ города — сидит напротив Ивана Ивановича.

— Громов? — спокойно спрашивает он.

— Уже знаете? — огорчается Карасев.

— Интересуюсь. А кто его тренировал?

— Занимался в армии, потом в колхозе, а главное — талант... Иван Заикин! Поддубный!

За дверью слышится шум, голос секретарши: «У товарища Карасева совещание! Товарищ Карасев занят!»

Иван Иванович шустро выбегает из-за стола и распахивает дверь.

— Вы не из колхоза, товарищ?

— Из колхоза, — слышится ответ.

— Я свободен. Заходи, дорогой!

В кабинет входит Костя Ковалев. Он взъерошен, покрыт пылью и еле держится на ногах от усталости.

— Раз из колхоза, заходи в любое время. Пришел ночью—звони на квартиру! — оживленно внушает Косте Карасев. — Садись, дорогой.

— Правильная постановка дела, — говорит Костя и валится в кресло.

Карасев садится на свое место.

— Я вас слушаю, молодой человек.

— В колхозе организовалась первая в области борцовская секция. Разве можно такое начинание губить? — задает вопрос Костя.

— Ни в коем случае, — простодушно отвечает Карасев. — Согласен с каждым вашим словом на все сто процентов.

— Тогда помогите вернуть Илью Громова обратно в колхоз.

— Что?.. Кого?.. Чемпиона Громова?! — всполошился Карасев. — А где он?

— Через час прибывает пароход, и Громов придет к вам, — взглянув на часы, отвечает Костя. — Я на велосипеде еле жив, но все-таки обогнал его, — улыбается он.

— Вы его друг? — ласково спрашивает Карасев.

— Это не имеет значения. Я от имени нашей комсомольской организации, — сурово отвечает Костя.

— Тогда вы поймете меня, — еще ласковее продолжает Карасев. — У вашего друга особый путь в жизни. Ему надо помочь вырасти в большого мастера спорта.

— Помогите ему и всем нам в колхозе!

— Дорогой мой, мы все делаем для колхозов, но пока там нет настоящих условий.

— Есть у нас стадион. Есть инвентарь. Ребята какие! Дайте нам хорошего тренера, — загорается Костя. — Ведь есть же колхозные мастера спорта!.. Знаменитые бегуны, велосипедисты! Пора и борцов выращивать.

— В колхозе, молодой человек, главное — хлеб выращивать, а не борцов, — отвечает Карасев. — Домашний патриотизм, — поворачивается он к дяде Феде.

— Значит, не хотите нам помочь? — поднимается Костя. — Мне помогут в другом месте. — И он идет к двери.

— Молодой человек, — подает голос тренер, — подождите меня.

— Ладно, — не очень дружелюбно отзывается Костя и выходит.

— Очень хорошо, дядя Федя, — торопливо говорит Карасев. — Вы объясните этому колхознику, а то он в обком комсомола пойдет...

— Пойдет, — улыбаясь, подтверждает дядя Федя. — Пятьдесят километров на велосипеде без передышки... Пароход обогнал... Такой в обком партии пойдет!

Карасев испуганно смотрит на него.

Пристань в областном приволжском городе.

Только что пришел пароход. По трапу сплошным потоком идут люди.

Среди них — Илья Громов.

Гранитная широкая лестница ведет в город. На самом верху — памятник герою-волжанину В. Чкалову.

Илья поднимается по лестнице. Впереди открывается центральная улица. Перед Ильей, резко затормозив, останавливается такси «Победа». Открывается дверца, и из машины раздается оживленный голос Карасева:

— Товарищ Громов, еду случайно мимо, гляжу — вы! Прошу!.. — приглашает он Илью.

— Здравствуйте, Иван Иванович! — радостно улыбается Илья.

— Садитесь, садитесь! — торопит его Карасев.

Илья садится в машину, и она, развернувшись, уносится по улице.

— Главное — работать, работать и работать! — внушительно говорит Карасев.

Он с Ильей Громовым у себя в квартире.

— Работы я никакой не боюсь. Научите только, как работать, что делать, — отвечает Илья.

— Все, все будет, Ваня! И лучший тренер будет, и индивидуальные занятия в лучшем борцовском зале будут! — обещает Карасев, копаясь в шкафу и доставая оттуда бутылку. — А для начала мы «на брудершафт» с грибком и разварной картошечкой. Чтобы дружба была крепче и дело закипело круче!

— Я не пью, совсем не пью. У нас в семье с этим строго, — хмурится Илья.

— Молодец! — восхищается Карасев. — Настоящий спортсмен. Ты, Ваня, борец по рождению, самородок! Но тяжеловесу иногда можно. Тяжеловес — это все равно, что бас в опере: чем больше пьет, тем басовитее поет. Тенору, тому да, тому капли нельзя брать в рот, а тяжеловесу, Ванюша, можно.

Карасев все больше и больше не нравится Илье. И если вначале он стеснялся поправить его, то теперь решается.

— Меня Ильей зовут.

— Тем лучше, — радостно восклицает Карасев. — Самое богатырское имя: Илья Муромец!

— Мне срочно устроиться где-нибудь надо, на завод слесарем, что-

бы с общежитием. Я хотел посоветоваться с вами, — начинает он, но Карасев машет на него руками.

— Какой завод? Какое общежитие? Зачем?

— Жить-то мне где-нибудь надо? У меня здесь ни родных, ни знакомых.

— Дорогой Илюша, ты меня обижаешь. Разве я не найду, где тебе жить?.. И работу найду подходящую. А пока тебя в комитете оформлю.

— Кем?

— Какая разница. Ну хотя бы стенографисткой-машинисткой!..

Илья разражается хохотом.

— Это с моими-то ручищами? Я же кузнец.

Заливистым смехом ему вторит Карасев.

— Садись, — хватает обеими руками он Илью. — Садись и слушай! Ты сам еще не понимаешь, что ты за человек! Слушай, я тебе объясню.

Илья неохотно садится на диван. А Карасев, устроившись рядом, начинает:

— Кораблев восемь раз чемпион Советского Союза. Самый сильный человек в стране. А я верю, что если ты как следует займешься, ты положишь его! И ты, ты, Илья Громов, будешь чемпионом Советского Союза! Работать слесарем и учиться и в сорок лет не поздно, а вот борьбой заниматься в сорок лет поздно будет. Если это упустить, так уж не воротишь. Понятно? И тебе надо тренироваться и тренироваться! За один год с твоими данными ты можешь пройти такой путь, какой рядовой спортсмен и в сто лет не пройдет!

— А я смогу в один год? — с загоревшимися глазами спрашивает Илья.

— Я создам тебе все условия, а все остальное будет зависеть только от тебя. С тобой будет заниматься лучший тренер города — дядя Федя. Тренируйся!.. Победишь на всесоюзных соревнованиях — тебе слава и мне почет и уважение. Тогда уж не скажут, что Карасев не на месте сидит. Еще бы, чемпиона воспитал!.. Тогда Карасева не снимешь! — грозит он кому-то. — Тогда за Карасева Москва заступится...

Вечер. Улица города.

Илья подходит к белому зданию. Широкие, ярко освещенные окна, оплетенные сеткой, раскрыты. Большие группы молодежи взбегают по отлогому лестничному маршу. Навстречу выходят другие группы юношей и девушек. Здесь царит оживление, то и дело раздается смех.

Илья вливается в этот поток молодежи и проходит в здание.

Просторное помещение борцовского зала. Мягкий белый свет заливает огромный ковер.

По одной стороне зала протянулась гимнастическая стенка.

У противоположной стены выстроились по ранжиру тренировочные чучела: от огромного — тяжеловеса, до малыша — легчайшего веса.

Борцы рассыпались по залу и в темпе проделывают индивидуальные упражнения. Одни возятся с чучелами, другие крутят сальто, третьи переворачиваются через голову, падая на мост...

Между борцами ходит дядя Федя.

— Здравствуйте! — смущенно говорит Илья, переступая порог. — От Ивана Ивановича, — протягивает он тренеру конверт.

Дядя Федя улыбается, приветливо окидывая Илью профессиональным взглядом.

— Здравствуйте, товарищ Громов. — Он начинает читать послание Карасева.

— Громов... Колхозный чемпион... Наверное, у нас заниматься будет, — зашептались ребята.

Дядя Федя, прочитав записку, хмуро смотрит на Илью.

— Пройдите на медосмотр, вторая комната налево.

Дядя Федя хлопает в ладоши, и борцы возобновляют прерванную тренировку.

Илья, раздетый до пояса, переходит от одного стола к другому. В одном месте его бьют молоточком по колену. В другом — заставляют приседать много раз подряд. В третьем — узнают объем его легких... Люди в халатах взвешивают его на весах, меряют его рост, ширину грудной клетки... И вот, просматривая листки с записями, самый солидный человек в белом халате заключает:

— У вас, молодой человек, сложение Поддубного!..

Снова борцовский зал.

Дядя Федя, просмотрев врачебный листок, говорит Илье:

— Раздевайтесь, начинайте разминку.

Громов продолжает стоять. Он чем-то озадачен.

Тренер, поглаживая седые волосы, внимательно смотрит на него голубыми ясными глазами.

— Разве вы не читали? — нерешительно спрашивает Илья.

— Частных уроков я, молодой человек, не даю. Здесь занимаются только по расписанию. Идите на ковер! — строго говорит дядя Федя.

Громов подходит к ковру. Начинает разминку.

Тренер внимательно следит за ним.

Молодые борцы смотрят на Громова.

Дядя Федя хлопает в ладоши, и все спортсмены рассаживаются на низеньких скамейках у стен зала.

— Елисеев! — вызывает тренер.

— Есть! — встает со скамьи молодой борец.

— Прошу десять минут поработать в стойке с Громовым.

— Ага, попался, Коля! — весело крикнул один из борцов.

Тренер взглянул в его сторону, и парень смущенно замолчал.

— Единственный наш тяжеловес, товарищ Громов, сегодня работает в вечернюю смену, — обращаясь к Илье, говорит тренер. — Но Елисеев, хоть и средневес, — спортсмен отличный, мастер спорта.

— Мне и надо мастера!.. — отвечает Илья и занимает исходную стойку.

Тренер хлопает в ладоши. Борцы сходятся.

Илья сразу бурно идет в атаку. Елисеев по сравнению с ним кажется низкорослым и даже щуплым.

Илья стремительно обхватывает его, отрывая от ковра, и, опрокидываясь на спину, переводит на лету Елисеева под себя...

— Неплохо! — говорит один из борцов.

Однако Елисеев «смостил». Илья пытается всей тяжестью своего тела «сломать» его мост, но Елисеев каким-то неуловимым движением выскальзывает из-под Ильи и вскакивает на ноги... Они вновь сходятся, и опять Илья первым бросается в атаку.

Спортсмены напряженно следят за схваткой.

— Силен чемпион колхозников!

Дядя Федя внимательно наблюдает за борцами, однако никак не реагирует. Он бесстрастен.

Снова Елисеев зажат в могучие объятия Ильи, снова его ноги отделяются от ковра, снова Илья опрокидывается на спину, но когда противники упали...

...лопатки Ильи оказались впечатанными в ковер.

Один из борцов сдержанно констатирует:

— Контрприем.

— Еще раз! — азартно предлагает Илья и нетерпеливо идет на победителя.

Елисеев оглядывается на тренера. Дядя Федя кивает головой и хлопает в ладоши.

Борцы сходятся... Илья неукротимо бросается в атаку, бурно навязывает Елисееву все тот же прием... и снова он лежит на ковре. Правда, он пытается тоже «мостить», но Елисеев без особого труда «дожимает». Илья на лопатках.

Победитель протягивает ему руку. Громов вскакивает без посторонней помощи.

— Низкий мост.

— Негибкий, — слышны голоса спортсменов.

— Ну, что вы все одним приемом... Я же не мальчик! — укоризненно говорит Елисеев.

Илья смущен, но упрямо твердит свое:

— Случайно! Давай еще!

Дядя Федя бесстрастно хлопает в ладоши. Борцы удивленно смотрят на него.

Через минуту Илья в третий раз лежит на лопатках.

— Еще давай! — ожесточенно требует он вставая.

— Я... больше не буду, — смущаясь, отказывается Елисеев.

— Почему? — закипает обидой Илья. — Почему?

— Дядя Федя... Мне неудобно, у него только один прием, — обращается к тренеру Елисеев.

И дядя Федя, к явному изумлению всех спортсменов, опять бесстрастно хлопает в ладоши.

Илья ожесточенно бросается в атаку, бурно захватывает инициативу, и в том роковом месте, где Елисеев встречал Илью контрприемом, на этот раз ничего страшного для Ильи не происходит... Елисеев всячески уходит от Ильи, не дает положить себя, но и не кладет сам.

Илья, поняв тактику Елисеева, гневно восклицает:

— Не надо мне этого! Слышишь?! Борись в полную силу!

Дядя Федя еле приметно улыбается.

Елисеев злится.

— А-а, черт, — бормочет он и идет на Илью.

Илья сразу же бросается в атаку... но опять неудачно. Умение и мастерство побеждают нерасчетливую силу. Илья на лопатках.

Тренерская комната.

Громов сидит на диване и нервно курит.

— Что заставило вас уйти из колхоза? — неласково, глядя прямо в глаза Ильи, спрашивает тренер.

Илья насупился, и во всем его облике появилось что-то тяжелое, отцовское.

— Громовы — народ крутой, Федор Иванович. Решил — значит бесповоротно!.. И вообще о колхозе со мной говорить не надо. Я не за тем к вам пришел.

— А я хочу с вами о жизни поговорить, — так же сурово говорит тренер.

— Иван Иванович Карасев уже поговорил со мной о жизни, — в глазах Ильи мелькнуло обиженное выражение. — Предложил тренироваться да соревноваться.

— Тренироваться и соревноваться? — смеется тренер. — Это вы отлично сформулировали. — Он садится рядом с Ильей на диван.

— А тут первый же встречный на лопатки кладет, — усмехнувшись, заключает Илья.

— Елисеев — не первый встречный. Это мастер спорта.

— Значит, нет у меня данных? — продолжает Илья. — Вы уж прямо говорите. Я в утешениях не нуждаюсь.

— Какие данные?

— К борьбе.

— Данные к борьбе, товарищ Громов, имеются почти у каждого человека, — улыбается тренер.

— Товарищ тренер, — Илья встает, — не надо со мной в прятки играть.

— А вас, молодой человек, когда-нибудь учили старших уважать?

— Извиняюсь, — Илья садится покраснев.

— Вы не любите спорт, не любите борьбу, Громов.

— Зачем бы я к вам пришел тогда?..

— За легкой славой! — жестко продолжает тренер. — Вы поверили, что через год положите на лопатки девятикратного чемпиона Советского Союза, чемпиона Европы и мира Николая Кораблева... А у вас, молодой человек, данных для этого сейчас нет. Нет у вас таких данных!

— Как? — пугается Илья. — Совсем нет?

— Физическая сила — это еще далеко не все. Вы знаете, что такое характер чемпиона? Вот совсем пустяк, — говорит тренер, заметив, как Илья достает из пачки новую папиросу, — а Поддубный, например, не только сам не курил, но даже из комнаты выходил, когда другие закуривали.

Илья решительно достает из кармана пачку с папиросами, комкает ее и демонстративно выбрасывает в корзину.

— Эффектно! — чуть усмехнувшись, говорит дядя Федя. — Теперь остались самые пустяки — ни разу в жизни не закурить... Так же эффектно вы ушли из колхоза. И так же с эффектом думали стать чемпионом. А на самом деле путь чемпиона — это на девяносто девять процентов никому не видный, тяжелый труд, скромный труд... И меньше всего здесь нужно эффектов, обещаний, крика!

Илья долго молчит, подавленный словами тренера.

— Что же мне теперь делать? — наконец поднимает он голову.

— Решайте сами. Можете оставаться здесь. Поступите на новую работу, заведете новых друзей, в общем, все сначала. Это тоже трудно — начинать жизнь сначала, но на вашем месте Николай Кораблев выбрал бы самое трудное.

— Что? — с надеждой смотрит Илья на тренера.

— А это вы сами должны знать, что для вас сейчас трудное.

— В борьбе мост у меня плохо получается.

— Нет, не в борьбе, а вообще в жизни.

— Ну-у... мало ли что, — разочарованно усмехается Илья. — Для меня самое трудное сейчас — домой вернуться... Прямо невозможно.

— Вот и возвращайтесь домой.

— Легко сказать... Если бы вы знали, Федор Иванович, сколько я дров наломал.

— Знаю! — улыбается тренер.

— Откуда? — удивляется Илья.

— У вас есть очень хороший друг, он мне рассказывал.

— Костя? — кричит обрадованный Илья. — Да когда же он поспел?

— Хорошие друзья всегда во-время поспевают...

Колхозный радиоузел. Перед микрофоном — растерянный до последней степени Костя. Он сурово говорит:

— Сегодня в девять часов вечера состоится внеочередное открытое комсомольское собрание. На повестке — один вопрос: личное дело комсомольца Громова.

Словно на зеленом острове, затерявшемся посреди разлива хлебов, расположился бригадный стан колхоза «Белые Ключи».

Заканчивается строительство и оборудование нового тока.

В стороне за длинными обеденными столами сидят парни и девушки.

Шумное комсомольское собрание в разгаре.

Опустив голову, сидит хмурый Илья. Трудно ему слушать справедливые слова товарищей.

— Илья, ты подумай.. Мы все время говорим: «Колхозное производство», — выступает Костя, который занимает место председателя за столом. — А разве на производстве, на заводе, к примеру, бывает такое? Слесарю надо на смену заступать, а он собрал чемоданчик и... в лес отправился за ягодами или там... в чайную!

— Чемодан-то зачем? — спросил кто-то.

Смех.

— Товарищи! Не надо терять серьезности! — одергивает Костя весельчаков.

— Не везет Косте, — шепчет один Одинцов другому. — Только комсоргом выбрали, и на первом же собрании приходится друга обсуждать.

Вдруг вскакивает Зина.

— До каких пор, товарищ комсорг, это будет продолжаться? — кричит она пронзительным голосом.

— Что с тобой, Зина? — растерялся Костя.

— У человека верности и преданности нет, а его уговаривают да еще посмеиваются. Сначала его на руках таскали... до того таскали, что голова закружилась! Сегодня одну любил, завтра — другую, послезавтра — третью. Надоело в колхозе — поехал в город невесту подбирать под свое чемпионское звание.

— Зинка, сядь! — воскликнула Клава, ожесточенно сверкая глазами.

— А разве я неправильно говорю? Двух лучших девчат колхоза обидел.

— Зина! — требовательно просит ее Настя.

— Чего вы меня сажаете? Может, он завтра мне голову кружить начнет, а я потом страдай?!

— Зина! — сказали оба брата Одинцовы, и девушка села.

— Будем обсуждать этот... сугубо личный вопрос? — спросил Костя.

— Нет, — твердо ответила Настя. — Этот вопрос решен, и нечего к нему возвращаться!

Илья еще ниже опустил голову.

— Позволь, Костя, мне сказать, — встает Трофим Ильич.

— Слово имеет председатель колхоза! — говорит Костя.

— Я хочу сказать, что не по заслугам обидел ты меня, Илья. Ушел и не посоветовался со мной. Разве был когда-нибудь случай, чтобы я отказывал в чем молодежи? А ты поступил, как единоличник, — ушел и забыл, что твоим товарищам тоже таланты развивать надо. Этим ты обидел весь комсомольский коллектив колхоза. Но, товарищи, если дело ограничится только взысканием Громову, то грош цена будет этому собранию.

Илья встревоженно смотрит на председателя. Костя тоже насторожился. А председатель продолжает.

— Ваш комсорг правильно мне сказал: в чем-то и мы виноваты. Но я на это отвечу: не надо чувствовать себя в колхозе бедными родственниками. Вы — колхозники-миллионеры. Требуйте от правления всего, что вам нужно, требуйте от меня. Но, конечно, не забывайте, что хорошие

хозяева денег на ветер не бросают. Требуйте с умом, обдуманно. Например, колхозную псарню для охотников завести мы не сможем — есть заботы поважнее.

Ребята заулыбались, влюбленно поглядывая на своего председателя.

— Я думаю, — продолжает председатель, — Илья не просто так вернулся домой. Он имел полную возможность остаться в городе, но пришел. Значит, решил, что и в колхозе ему можно расти, значит, подумал, что для этого требуется... — он повернулся к Илье. — А уж когда увидим, что нельзя тебе больше в колхозе, простор другой требуется — сами соберем, пожелаем удачи и отправим тебя как полагается!

— А может, он думает, что мы все здесь неправы и зря обсуждаем его? — опять кричит Зина.

Илья встает.

— Что я, дурак, что ли? Весь колхоз считает, что я неправ, а я буду думать, что я прав?! — говорит он.

Восход солнца.

Спокойно стоят хлеба. Огромное нетронутое поле отливает золотом под утренним солнцем... Самоходный комбайн, взревев моторами, входит в это море — и за ним появляется первая узкая полоска светлого жнивья.

Другой комбайн плавно входит в плотный массив пшеницы.

...И пошли машины, засуетились люди...

Стоит на мостике за штурвалом комбайнер.

Надевает большие очки смеющаяся Клава.

Посыпалась пшеница в кузов подошедшего автомобиля... Настя разравнивает большой лопатой зерно.

Льется тугой струей зерно... Работают зернопульты.

Страда—называлось это горячее время в старину. Уборка урожая — называется это время сейчас.

Идет зерно!

Работает «особая» борцовская бригада. Богатыри парни, возглавляемые Ильей, словно играя, бросают тугие мешки на машину. Машина полна. Пока подходит другая, Илья хватает двухпудовую гирю и подбрасывает ее со смехом.

— Не теряй темпа, борцы! — покрикивает он.

Подходит порожняя машина. Борцы весело принимаются за работу.

— Как дела, физкультурнички? — спрашивает Трофим Ильич.

— Не работа, а тренировочка, — смеется Илья.

— На этот раз обставили «Зарю»! — радостно сообщает председатель и направляется к головной машине.

Илья догоняет его.

— Трофим Ильич, насчет тренера в городе не забудьте...

— Не беспокойся, Илья. Я своему слову хозяин!

Трофим Ильич уже занес ногу на подножку машины, когда вывернулся откуда-то пропыленный и взлохмаченный Костя.

— Трофим Ильич! — старается он перекричать шум многих машин. — Насчет тренера... насчет тренера кричу, не забудьте!

Председатель обнадеживающе кивнул ему головой, и машина помчалась по пыльной дороге.

Вечер опустился на полевой стан. Отдыхают утомленные работой люди. На скамейке у домика сидят девушки.

Настя тихонько поет, а девушки вполголоса подхватывают... И летит эта задумчивая песня над всем отдыхающим полем, над людьми, над машинами.

К девушкам подходит Трофим Ильич.

— Красавицы, а ухажеры-то, никак, по другим деревням разбежались?

— Нет, опять тренируются, — отвечает Настя.

— У них теперь режим, — добавляет Клава. — Не гуляют, не курят... и мы вот скоро в «Зарю» за женихами отправимся.

— И вообще, Трофим Ильич, это дело надо запретить! — азартно вступает в разговор Зина.

— Какое дело? — подозрительно спрашивает подошедший Костя.

Не удостоив его ответом, Зина продолжает:

— Илья здоровый, ему хоть бы что, а там... другие есть. Он их до смерти замучает. Какой там еще режим в полевом стане?

— Дело это, насколько я понимаю, добровольное, — смеется председатель.

— Они же, как маленькие, за Ильей тянутся и... и вообще запретить надо этот режим.

— Товарищи! — не выдерживает Костя. — Кто не идет вперед, тот стоит на месте. Остановиться — значит отстать. А отстающих бьют. Бить нас будет «Заря», если мы потеряем форму. Новые приемы тоже надо разучивать...

—Нечего-нечего! — замахала руками и закричала пронзительным голосом Зина...

В стороне от тока, под деревьями, — наполненная опилками и закрытая брезентом яма — импровизированный борцовский ковер. По его краю стоит шеренга загорелых парней.

Перед ними Илья. Он спрашивает:

— Новый прием понятен?

— Ясно! — веселым дружным хором отвечают борцы.

— Защита от этого приема?

— Ясно!

— Контрприем?

— Ясно! — опять с озорством отзываются борцы.

— Тогда теория кончена, — смеется Илья, — приступим к практике! А ну, с правого фланга... по ранжиру... нале-е-тай!!!

Парни один за другим азартно кидаются на Илью, и каждый после непродолжительного сопротивления оказывается на лопатках.

Сошлись в бурной схватке Илья и Гриша Одинцов. И вот уже на лопатках Гриша...

...Сережа бросается на Илью.

— Прием!.. Защита! Контрприем! — покрикивает Илья.

Со стороны эти занятия наблюдают Трофим Ильич и Костя.

— Опять Карасев обещал, — усмехаясь, говорит председатель.

— В десятый раз?! А сам его не отпускает. В обком партии надо идти! — горячится Костя. — Нельзя же без тренера! Илья тут свой режим придумал... камни в реку кидает, приемы разучивает, курить всем запретил, пить... а может, не так что? Вот он худеть начал, сами видите. Может, так полагается? Я не понимаю. Всякие инструкции я, конечно, читаю, а он говорит, что инструкции не для него писаны! Ему, говорит, все в двойной норме полагается!

— Заходи по второму кругу! — кричит Илья. Волосы его растрепались, лоб взмок.

Он разгорячен и не видит, что шеренга борцов значительно поредела. Правофланговый выходит на середину ковра.

Из-за дерева выглядывает Зина.

— Гриша! — громким шепотом зовет она.

Гриша, кивнув на Илью, отрицательно трясет головой.

— Сережа! — деспотически зовет девушка.

Брат Гриши, оглянувшись на Илью, малодушно скрывается за деревьями.

Гриша провожает его ревнивым взглядом... но остается.

— Давай в полную силу, — покрикивает Илья. — Меня не жалеть!

Гриша бросается в схватку. Но Илья неожиданно ласково обнимает Гришу и говорит:

— Одни мы с тобой остались...

Затем, опустив голову, тихо идет по направлению к роще.

Гриша удивленно смотрит ему вслед.

Поет песню Настя. Припев подхватывает только жена Потапыча.

Девичий хор растаял так же, как и борцовская секция.

Прогуливаются по краю поля у опушки леса Клава и Костя.

— Вселенная, Клава, — проникновенным голосом, каким обычно объясняются в любви, говорит Костя, — представляет из себя внутреннюю поверхность сферы... Но, Клавушка, это надо понимать так, что вселенная находится как бы на поверхности этой сферы!

— Как же это понять? — строго спрашивает Клава.

— А так!.. Вот смотри, — Костя указал пальцем точку в воздухе, — видишь? Ничего нет!

Клава добросовестно рассматривает указанное Костей место в воздухе и соглашается:

— Правильно, ничего нет.

— Теперь представь себе, что из этой невидимой точки появилась вселенная и начала расширяться.

— Как же это представить, если из ничего?

— Этого нельзя представить, Клава, так... идеалисты думают, — виновато говорит Костя, робея перед девушкой.

— Тогда чего же ты мне голову морочишь?

— Вселенная вечна во времени и бесконечна в пространстве, Клава, — совсем теряется Костя.

— Ну вот это другое дело, это понятно, — милостиво говорит Клава.

Костя радостно улыбается, а Клава, посмотрев в сторону леса, вдруг говорит:

— Погоди-ка!

...Она бежит к лесу.

— Клава, ты куда? — бежит за ней следом растерявшийся парень.

— Пойдем скорее, сейчас увидишь сам!

Опушка леса. Полное безветрие. Однако верхушка одного из деревьев с шелестом качается из стороны в сторону.

... На лесной поляне в одиночестве тренируется Илья. Разбегаясь, он прыгает на стоящее посреди полянки дерево и, ухватившись руками за ствол, пригибает его к земле.

Гибкий ствол упруго гнется, вырывается из цепких рук Ильи, но парень упрямо гнет его все ниже и ниже. Потом начинает вращать по кругу.

Клава и Костя, притаившись в кустах, наблюдают за Ильей в молчаливом изумлении. Вдруг они замечают стоящую неподалеку Настю.

— Полюбуйся, полюбуйся, что ты делаешь с человеком? — с укором шепчет Клава, подходя к Насте.

— А при чем здесь я? —пожимает плечами смущенная девушка.

Все трое выбираются на опушку леса.

— Это он новый способ тренировки придумал, — не очень уверенно говорит Костя.

— А ты уж молчи, «друг»! Комсоргом выбрали, и сразу всю чуткость растерял. Человек сохнет у всех на глазах, а ты только книжечки почитываешь. Ты почему с Настей беседу не провел? Почему по комсомольской линии не миришь их?

— А при чем здесь я? — опять пожимает плечами Настя.

— А при том, что любовь заставляет его деревья крутить. Ты почему себя мучаешь и его? До каких пор это будет продолжаться? Ждешь, когда он весь лес переломает?!

— Мы с ним чужие люди... И вообще мне некогда, ко мне сейчас Чернов придет, книжку обещал по садоводству принести.

— Бегом... за восемь километров, — улыбается Костя.

— Ты, девка, не дури, — ожесточается Клава. — И Чернову жизнь не путай. Знаю, кого любишь! А что с гордостью совладать не можешь, это вон с Костей беседу проведи, он тебе объяснит, что такое настоящая гордость, а что дурость называется.

— Не тебе говорить об этом! — гневно говорит Настя и уходит прочь.

— Испугалась правды-то! А еще бригадир, передовой человек!

— Не надо, Клава, злость — очень некрасивый пережиток, — смущенно говорит Костя. — Может быть, любовь усугубляет...

— «Усугубляет»! — передразнивает Клава. — Слова-то какие стал говорить! Человека от любви в больницу скоро повезут, а ему «усугубляет»!..

— Клава, ну честное слово, это Илья придумал новый способ тренировки. Тренера настоящего нет, ждем...

К стадиону колхоза «Белые Ключи» подъезжает «Победа». Из машины выходит председатель колхоза и тренер Федор Иванович.

Трофим Ильич, сделав широкий жест рукой, говорит:

— Вот и наше спортивное хозяйство, Федор Иванович. Прошу, — пропускает он тренера вперед.

Голос из репродуктора:

— Напоминаем. В заключение состязаний чемпион колхозников республики по борьбе Илья Громов проведет показательную схватку со всеми борцами «Зари». Желающие могут записаться у Григория Одинцова.

— Ого, — весело удивляется тренер.

— В самый разгар попали, — замечает председатель.

— Что же, пошли болеть, — предлагает тренер.

— Это, конечно, не городской стадион, — предупреждает Трофим Ильич, — поэтому уговор: поспешных выводов не делать.

Оба идут на стадион.

Зеленая площадь стадиона заполнена зрителями и участниками состязаний двух колхозов — «Белых Ключей» и «Зари». Все в ярких праздничных нарядах. Сквозь общий шум доносятся свистки судей, звонкие удары по мячу.

Тренер и председатель колхоза проходят мимо городошников.

Здесь неторопливо и обстоятельно «работают» пожилые люди и старики обоих колхозов. Взмахивает битóй Потапыч — и три городка из пяти летят за границы квадрата. Потапыч, оглянувшись, лихо подмигивает зрителям:

— Понятно?.. Я с тыща восемьсот девяносто восьмого года в городки играю...

Второй битóй Потапыч очищает квадрат.

...Дед Тимофей Громов выходит на линию. Не спеша, прищурив глаз, он швыряет биту́ с левой руки.

...Городки веером разлетаются из квадрата.

Аплодируют зрители, а среди них и тренер с председателем.

— Городи другую! — приказывает дед Тимофей, беря в левую руку следующую биту́.

В квадрате — очередная фигура... И вот ее нет.

— И ведь бьет с окаянной руки! — восхищается Потапыч.

— Тебе, Сенька, еще пять лет учиться надо, пока до моего дойдешь,— смеется дед Тимофей.

Смеются и председатель с тренером.

Они идут дальше...

У беговой дорожки густой толпой стоят колхозники. Впереди — скамьи-«трибуны» для почетных гостей. Сюда подходят Трофим Ильич и тренер. Им освобождают место.

Трофим Ильич представляет Федору Ивановичу Козырева.

— Знакомьтесь, Федор Иванович. Председатель «Зари» Степан Харитонович, мой главный враг и соперник. Однако, я вижу, твои семьями пошли: Степан Чернов, Иван Чернов, Митрофан Чернов... А мой Костя все равно впереди! — указывает он на беговую дорожку.

— Метров еще много, — вяло отзывается Козырев.

На дорожке, изо всех сил размахивая руками, ведет бег Костя Ковалев. Из репродуктора звучит голос Ильи:

— Бегунам осталось два круга. Впереди Константин Ковалев — колхоз «Белые Ключи»...

Стараясь из последних сил, ведет бег Костя. Остальные протянулись за ним цепочкой. Но вдруг делает рывок Степан Чернов. Он догоняет Костю и бежит с ним нога в ногу.

Трофим Ильич, смущенно покосившись на гостя, негромко прикрикнул:

— Костя, нажимай!..

И, словно по команде, всем колхозом подхватили «Белые Ключи»:

— Нажимай! Костя-а!

В ответ, поднимаясь с места, кричит своему бегуну Козырев:

— Степан! Обходи!

«Заря» подхватывает этот клич.

— Костя, не сдавай! — еще громче и дружнее продолжают «Белые Ключи».

Но Костя сдает. Степан Чернов неумолимо уходит вперед...

— Что же это делается, девчата? — стонет Клава. Она стоит среди девушек своей бригады.

— Давай, Костя, давай! — кричит Потапыч.

Костю обходит второй Чернов... потом третий...

Козырев покосился на Бережного и хмыкнул в усы.

— Черновы-то, бессовестные, всем семейством на одного Костю навалились! — гневно кричит Клава, и вдруг... она вырывается из толпы зрителей... выбегает на край беговой дорожки... и, пристроившись около Кости, ругает его:

— Ты что делаешь?.. Ты комсорг или нет?! Ты что делаешь?!.. Быстрей! За мной!

Костя виновато улыбается и, задыхаясь, в несколько приемов просит:

— Клавушка... не надо... правила... нарушать...

— Я тебе покажу «правила»! — грозит Клава. — Народ смотрит! Быстрей! Не отставай!

Она прибавляет шаг.

— Нажимай, Клавка, правильно! — кричит Потапыч.

Зрители покатываются со смеху.

Смеются председатели. От души хохочет Федор Иванович.

Клава, а за ней и Костя начинают одного за другим обходить Черновых... Впереди остается один Степан Чернов.

Клава, увидев, что дело пошло на лад, даже смягчилась.

— Еще немножко! — оборачивается она. — Костик, миленький!

Костя, услышав такое, только прошептал испуганно:

— Клава! — и ринулся вперед...

Он первым пересекает линию финиша. За ним сразу финиширует Степан Чернов. Из репродуктора голос Ильи:

— Выходит, что полторы тысячи метров выиграл Константин Ковалев — «Белые Ключи»...

— Ну вот мы и победили! — блаженно улыбается Костя.

Клава уничтожающе взглянула на него.

— Спортсмен! Сам не мог бежать как следует! Мне пришлось правила нарушать! — И она пошла от него.

— Правила? — переспросил Костя и побежал куда-то...

...Костя наклоняется к микрофону.

— В связи с нарушением правил представитель колхоза «Белые Ключи» Константин Ковалев дисквалифицируется...

Зрители слушают.

— ...Первое место присуждается представителю колхоза «Заря» Степану Чернову!

Над стадионом пронесся одобрительный гул. Однако Клава не согласна.

— Неправильно! Долой!.. Это я правила нарушила! Меня дисквалифицируйте!

— Принципиальный молодой человек! — утирая слезы, говорит Федор Иванович. — Но девушка какая! Два круга с ребятами бежала и всех обогнала.

— Клава-то? Так она же у нас первая плясунья, — поясняет Трофим Ильич.

Они идут дальше по стадиону...

Илья с повязкой главного судьи на рукаве стоит недалеко от Насти. К нему подбегают мальчишки и, получив какие-то указания, рассыпаются по стадиону.

Илья хмуро смотрит, как все Черновы одновременно увиваются вокруг Насти. Она звонко смеется каким-то их шуткам.

Тренер положил руку на плечо Ильи.

— Здравствуйте, Громов.

Илья обернулся и, думая о своем, равнодушно ответил:

— Здравствуйте, — и снова повернулся в сторону Насти.

Вдруг до его сознания дошло, кто́ здоровался с ним. Он восторженно обернулся к тренеру.

— Федор Иванович! — в радостном смятении он трясет руку гостя.

— Вот мы и увиделись с вами, товарищ Громов, — приветливо улыбается Федор Иванович. — Хотя года еще не прошло...

Бережной, увидев Козырева, останавливает его.

— Ну, сосед... одно первое место и то... в подарочек от нас примите!

— В баловстве за первыми местами не гоняемся, — сдержанно отвечает Козырев и, скучая, глядит в небо.

— А последние места, Степан Харитонович, мы вам и так отдадим,

без боя... по-соседски! — подмигивает Бережной и бежит догонять тренера.

Козырев смотрит ему вслед и зычно зовет:

— Степан!..

К нему подбегает Степан Чернов.

— Ты что же... родной колхоз позоришь? — с неожиданным темпераментом обрушивается председатель на Чернова.

— Дистанция мала, Степан Харитонович, я марафонец, но первое место...

Председатель не дает ему договорить.

— Ступай откажись от этого первого места! Барышня тебе его подарила. Таких сиротских первых мест «Заре» не надо.

— Если по справедливости, Степан Харитонович, — ожесточается Чернов, — у них это дело по-настоящему поставлено! Теперь вот они тренера штатного приглашают.

— А лебедей в запруду вам не надо напустить... черных? — флегматично спрашивает председатель и изображает жестом черного лебедя.

— Мы же самоучки! Самоучки, поэтому и бьют нас. А теперь еще с научной точки зрения бить будут, — с горечью заключает Чернов.

— В Громове все дело! — уже серьезно говорит председатель. — Громов у них есть. Чемпион. Понятно?.. Ты мне заведи такого чемпиона в «Заре», чтобы все кругом завидовали, а наши тянулись за ним... Вот тогда мы и потягаемся с Бережным. А ты говоришь: «научная точка зрения»... Марафонец!..

К Илье подбегает Костя. Увидев Федора Ивановича, он радостно смеется.

— Удачно приехали, Федор Иванович! Сейчас Илья проведет показательную схватку... Только, — обращается он к Громову, — много, очень много записалось.

— Сколько?

— Семнадцать человек.

— Все будут на лопатках, — вяло говорит Илья. — Объявляй.

— Все семнадцать?.. Не многовато ли?

— Марку надо держать, — отвечает Илья.

— А вы хорошо себя чувствуете? — спрашивает тренер, приглядываясь к Илье.

— Да, ничего... Правда, набегался сегодня, а так ничего...

— Бессонница? — задает неожиданный вопрос дядя Федя.

— Это уж само собой! — многозначительно кивает Костя в сторону Насти.

— Есть немного, —отвечает Илья, одернув приятеля взглядом.

— Аппетит плохой? — совсем как врач, спрашивает тренер.

— Нормальный...

— Врет! — слышится голос подошедшего деда Ильи. — Щиплет еду, ровно курица. Даже пирогами любимыми, с вишней, перестал интересоваться.

— Отмените, товарищ Ковалев, мероприятие, — приказывает тренер. — Громов не может сегодня выступать!

— Почему не могу? — хмурится Илья. — Люди ждут...

— Потому, что я на две недели категорически запрещаю вам всякие тренировки, а не только участие в состязаниях. У вас глубокая перетренированность, мой друг. Вы больной человек.

— Вы... мне... запрещаете, Федор Иванович! — радостно восклицает Илья. — Значит, вы у нас работать будете?!

— Да, три дня в неделю я с вами.

— Карасев освободил?

— Нет, — улыбается дядя Федя, — Карасева освободили.

Зима.

У лесной опушки идет вереница лыжников.

Дядя Федя вывел своих спортсменов на прогулку. Впереди, прокладывая лыжню, напористо шагает Илья; позади него — тренер; дальше— все остальные.

Дядя Федя сворачивает с лыжни и останавливается, пропуская перед собой всю вереницу лыжников.

Ребята поворачивают к нему раскрасневшиеся лица, улыбаются, и каждый старается пройти перед ним с особой лихостью.

Дядя Федя понимает это и одобрительно кивает головой каждому. Прошла вся группа, и только далеко позади замечает тренер отставшего лыжника.

Вереница скрывается в перелеске, а дядя Федя все стоит и ждет отставшего. Наконец, лыжник приближается, и мы узнаем Клаву.

Она тихо бредет, опустив голову и волоча по снегу палки.

Заметив тренера, ждущего ее, она виновато улыбается.

— Может быть, крепления ослабли? — спрашивает дядя Федя. — Давай посмотрим.

— Нет, Федор Иванович, в порядке крепления... — вздыхает девушка.

— Устала?

— Нет, — качает головой Клава.

Дядя Федя, ничего больше не спрашивая, пошел с ней рядом.

— Снег, как платок пуховый, мягкий. Вот река под ним, лес. Каждая веточка, словно стеклянная, светится... Хорошо-то как! — грустно говорит она.

— Что с тобой, Клава? — добрыми, внимательными глазами смотрит на нее тренер.

— Хороший вы человек, Федор Иванович... Так хорошо нам все объясняете, а вот научите... что мне делать? Поцеловал меня парень, а сам другую любит... а мне жизни нет, пока он неженатый ходит, и... жениться ему — на другой...

Дядя Федя поглядел в горячие глаза девушки и опустил голову.

— Хоть и седые у меня волосы, а не знаю... Честное слово, не знаю, что тебе сказать, — виновато улыбнулся он.

Клава вздохнула.

— Наверно, никто на свете этого не знает. Спасибо вам.

— За что же спасибо, Клава?

— За правдивое слово. Мы все вас очень любим.

Клава улыбнулась сквозь слезы.

— Вот и все... Правду говорят насчет девичьих-то слез... Поехали, Федор Иванович, а то мы о-о-ой как отстали!

Подхватив палки, Клава быстро бежит по лыжне.

Костя отзывает в сторону Настю. Она подъезжает к нему.

— Поручение какое-нибудь хочешь мне дать?

— Нет, хочу поговорить по личному вопросу, — серьезно отвечает Костя.

Настя подозрительно смотрит на него и предупреждает:

— Если разговор будет... ну, сам знаешь, о чем, то..

— Вот именно об этом самом, — решительно прерывает ее Костя. — Я очень много думал обо всем и вот... пришел к выводам...

— Костя, милый! Не нужно комсомольской организации вмешиваться в это дело. Ведь никто же не обращался в комитет с просьбой, — улы-

баясь, начинает девушка убеждать комсорга.—Или, может, Илья заявление подал?

— Нет, Илья заявления о разборе этого дела не подавал,—абсолютно серьезно говорит Костя. — Но я пришел к неопровержимым выводам.

— Какие здесь могут быть неопровержимые выводы, — задумчиво говорит Настя.

— Только ты учти, я разговариваю сейчас с тобой как частный человек... друг Ильи, твой товарищ.

— Уж если по-дружески... — улыбнулась Настя.

— Вот слушай. Наши родители, твои, мои, Илюшины, ты думаешь, у них все просто было в молодости?

— Что?

— Думаешь, они встретились, когда были молодые, увидали друг друга, и все? И сразу поженились?

— А как же?

— У них тоже трудная любовь была. Матери наши тоже от любви, наверное, плакали, а отцы мучались. Но ведь в конце-то концов они поженились, верно? Как ни страдали, как ни мучались, а в конце концов поженились!.. Значит, и вам пора. Помучались, теперь пора свадьбу играть! — вдохновенно заканчивает Костя.

Настя хохочет.

— Ну, Костя, соединил теорию с практикой!..

— Попробуй опровергни.

— Не так все это просто — свадьба, — отвечает Настя.

Сверкают перламутровые украшения аккордеона и двух баянов на ярком зимнем солнце. Искрится снег на деревьях, на крышах домов, по всей улице.

Свадьба!

По деревне движется процессия. Молодежь идет с песней. Крайние в шеренгах не умещаются по дороге, они пробивают ногами новый путь в снегу.

Открывают шествие Гриша Одинцов и Зина—жених и невеста. Зина запевает песню, а когда остальные девушки подхватывают припев, она разговаривает с Гришей.

— Теперь, Гриша, ты борьбой заниматься не будешь. Теперь ты у меня только в шахматы будешь играть...

...Поют ребята из борцовской секции.

...Поют девчата садовой бригады.

...Не поют только две самые заядлые певуньи колхоза.

Настя сердито говорит Клаве:

— Ты со мной больше никогда об этом не разговаривай. Давно все ясно!

— Ничего еще не ясно, — отвечает Клава. — Что любишь его, это даже дед Потапыч заметил, а что простить не можешь, это... это не игрушка! Никто тебе не позволит столько людей мучить.

— Каких людей?

— Себя, его и... меня с Костей. Понятно?

— А может, ты ему больше нужна?

— Не беспокойся... Если бы так было, мы сейчас не на Зинкиной свадьбе гуляли бы, — ответила Клава.

...Замыкают шествие Илья и Костя, которые ведут под руки осиротевшего Сережу Одинцова.

— Друзья! — говорит он. — Почему я оказался за бортом? Костя, ты все читал. Объясни мне, почему я оказался за бортом?

— Ревность — это пережиток, ты же сознательный парень, — внушает ему Костя.

— Будь гордым, держи себя в руках, — встряхивая Сережу, учит его Илья.

— Ребята, я гордый... только меня одна загадка мучает: ну какую разницу она заметила между нами? Ты заметил разницу? Нет! Нет разницы, потому что мы близнецы!

— Этого никогда понять нельзя, тут и наука бессильна еще, — грустно говорит Костя. — Я читал, что и при коммунизме от любви страдать будут...

Илья только нахмурился и начал искать глазами цветастый платок Насти, идущей далеко впереди.

В просторной избе столы и стулья сдвинуты в один угол, и девушки, входя, сразу пускаются танцевать.

В дверях происходит заминка. Здесь Костя тихо говорит ребятам:

— Настю не приглашать.

— Ясно, не маленькие.

— Еще на одной свадьбе погуляем, — смеются ребята, подмигивая Илье.

— Бросьте, ребята, не надо этого, — протестует Илья.

— Сам не можешь — общественность за это дело возьмется! — смеется Костя.

...И действительно, когда ребята входят в просторную избу, все до одной девушки, кроме Насти и Клавы, в один момент оказываются приглашенными.

Клава сидит на одном конце длинной скамьи...

...Настя — на другом.

Костя направляется к Клаве и, робея, произносит:

— Можно вас, Клава, пригласить?

— Ну пригласи, — разрешает Клава.

Настя остается одна.

Илья, потоптавшись у входа, направляется к Насте, но на полдороге сворачивает в сторону.

Дядя Федя с задумчивой улыбкой наблюдает эту картину. Когда Илья подходит к нему и садится рядом за стол, тренер говорит:

— Забываешь ты свое главное правило, Илья.

— Какое?

— Во всем начинать с самого трудного.

Илья смотрит на дядю Федю, переводит взгляд на одиноко сидящую Настю и решительно встает.

— Можно потанцевать с тобой, Настя? — подходит он к девушке.

Настя, помедлив, поднимается, кладет руку ему на плечо и произносит бесцветно:

— Пожалуйста.

Они начинают танцевать.

Настя вся замерла от усилия казаться равнодушной. Илья волнуется не меньше ее, поэтому танец у них получается странный.

...А Сережа Одинцов сидит в углу за столом и, показывая какой-то старушке фотокарточку, жалуется.

— Тетя Поля! Вот я, а вот он... Или нет, вот я, а вот он. Какая же разница? Можно нас различить?

— Он жених, Гриша, а ты нет... — миролюбиво отвечает старушка.

— Тетя Поля, это он — Гриша, а я — Сережа.

Сергей поднял глаза и увидел, как посреди комнаты танцуют Илья и Настя. Очевидно, дело у них пошло на лад.

— Ну вот. Выходит, скоро еще одна свадьба!

Сказано это так громко, что не услышать было невозможно. Настя вспыхнула, отскочила от Ильи и побежала в сени.

Все замерли.

Илья первым выбегает в сени. Там Насти нет. Он бежит на крыльцо и видит...

...По снежной дороге, на ходу вдевая руки в рукава полушубка и кое-как накинув на голову платок, бежит от дома Одинцовых Настя.

Вслед за Ильей на крыльцо выбегает Клава.

Сердито взглянув на Илью, она бежит за Настей.

Догнав подругу, она начинает укутывать ее платком, застегивает полушубок, приговаривая:

— Глупая ты, глупая, простудиться захотела? Разве можно быть такой гордой! Кому это нужно?

Настя ничего не отвечает. Закрыв лицо руками, она бежит к своему дому.

Илья остервенело вскидывает двухпудовые гири над головой. Вверх, вниз... Вверх, вниз! Раз за разом... много раз подряд.

Глубокий вечер. В избе Громовых на полу разостлан матрац, и на этом матраце занимается с гирями Илья.

Дед спит. Отец лежит с открытыми глазами и удивленно наблюдает, как неистовствует Илья.

Илья опрокидывается на спину и, не выпуская двухпудовых гирь из рук, становится на мост. Он ожесточенно втиснул голову в матрац. Одна из гирь с глухим стуком ударяется о пол.

... Вздрогнув, поднимает лохматую голову дед Тимофей.

— А? Что? — испуганно спрашивает он.

— Спи, спи, батя, это Илюха опять мост отрабатывает, — успокаивает его Павел Тимофеевич.

Илья продолжает «отрабатывать мост»...

В зале колхозного клуба идет тренировка борцов.

Сдвинуты к одной стене стулья. На полу — большой ковер.

На ковре выполняет прием Илья Громов. Он бросает огромное чучело, специально изготовленное для него.

— Достаточно, Илюша. Спасибо! — говорит дядя Федя и поворачивается к сидящим в ряд колхозным борцам.

— Всем понятно?

— Понятно! — кивают те.

— Следующий раз мы и будем отрабатывать этот прием. Попрошу без меня как следует разобрать его под руководством Громова. А теперь... — Он смотрит на часы.

В это время на сцене появляется группа девушек.

Зина, подойдя к краю, находит глазами мужа. Грозно смотрит на него. Гриша Одинцов, как бы не замечая ее, смотрит в сторону. Дядя Федя, перехватив взгляд Зины, спрашивает:

— Что тебе?

Та, смутившись, говорит:

— Извините, дядя Федя, у нас сейчас репетиция!

— Через пятнадцать минут, — улыбаясь, поправляет тренер.

Зина быстро задергивает занавес.

Хором тихо запели девчата.

...Вдруг пение обрывается, и раздаются громкие восклицания. Из-за занавеса появляется Чернов — сосед из «Зари». За ним на авансцену выходит парень гигантского роста. Изумленно смотрят на него ребята.

Даже дядя Федя, повидавший на своем веку крупных людей, улыбнувшись, качает головой.

Из-за занавеса с обеих сторон показываются девичьи головы.

Раскрываются двери, и в зал с шумом вваливается толпа. Здесь дед и отец Громовы, Трофим Ильич, Козырев, Потапыч и другие колхозники, взрослые и ребята.

— Да, фигура! — говорит Трофим Ильич.

Козырев многозначительно посмотрел на Бережного и ухмыльнулся.

Раздвинув занавес, испуганно смотрят девчата.

— Уважаемые граждане! — говорит Чернов. — У нас в колхозе «Заря» тоже, как видите, завелся чемпион. И нет на свете человека сильнее его. Степа желает померяться силой с Громовым Ильей.

— Ясно! — восклицает Илья. — Что ж, раздевайтесь!

— А кто тебе разрешил? — строго спрашивает его дядя Федя.

— Дядя Федя, я думал... — смущается Илья. — Можно мне попробовать с этим Степой?

Тренер подходит к гостям.

— У вас есть разряд? — спрашивает он Степу.

Тот отрицательно качает головой.

— А зачем ему разряд? — опять выступает вперед Чернов. — Наш Степа и так сильнее всех.

Бережной подходит к тренеру.

— Я, конечно, извиняюсь, Федор Иванович. Но вам же известно, что есть у нас на Волге стародавний обычай — меряться силой... Разрешили бы?.. Пусть потягается.

— Разрешите, дядя Федя! — просит Илья.

— А если товарищ тренер боится за своего чемпиона, мы и на другое согласны. Пусть Илья Громов признается только, что Степа сильнее его, мы и уйдем. С нас хватит, — улыбается Козырев.

Дядя Федя рассмеялся.

— Ну хорошо. Мы вот что сделаем. Сначала пусть попробует другой. — Он оглядывает борцов. — Гриша Одинцов, ты поработаешь с этим товарищем.

— Я? — удивляется Гриша.

Из толпы девушек вырывается Зина. Она бросается к мужу.

— Я тебе запрещаю, слышишь?!

Колхозники смеются.

Дядя Федя кивает Илье.

— Илюша, ты посудишь.

— Есть! — отвечает Илья.

Ковер тесной толпой окружили колхозники.

— Борцы готовы? — спрашивает Илья.

— Готовы, — отвечает Чернов.

Илья дает свисток. Борцы сходятся.

Гриша протягивает руку, а Степа, не обращая внимания, хочет его схватить. Свисток. Степа недоуменно поворачивает голову.

— Полагается сначала пожать руку, — делает замечание Илья.

— Степа, нужно вежливо класть, — поясняет Чернов.

Илья свистит снова. Борцы пожимают друг другу руки. Степа бросается на Одинцова, пытаясь его обнять, но Гриша, вывернувшись, хватает его руку и, подставив спину, резко проводит бросок. Степа гулко шлепается на спину.

Вздрогнул пол. Замерли колхозники. Илья свистит, подходит к Одинцову и, подняв его руку, объявляет:

— На пятой секунде победил Гриша Одинцов — «Белые Ключи».

И только сейчас разом закричали, зааплодировали колхозники. Запрыгали мальчишки.

Бережной, утешая, похлопал Козырева по плечу.

— Видали, какой у меня муж! — гордо крикнула вдруг Зина.

Гриша, протянув руку, помогает противнику встать и говорит:

— Вот так, друг. При отсутствии техники вес решающего значения не имеет.

— Погоди! — вдруг заговорил Степа. — А Илью Громова ты можешь положить?

— Я? — удивился Гриша. — Чудак! Я еще второй разряд только оформляю. А Илья через год-другой на всесоюзных будет выступать. Понятно?

— Понятно, — басит Степа.

Прекрасен весенний лес в новом своем уборе — ярком, благоухающем. Заросли цветущей черемухи.

Лесной дорогой, перекинув через руку пиджак, с маленьким чемоданчиком шагает Илья Громов. А рядом с ним, влюбленно заглядывая в лицо друга, — Костя.

— Всех чистым туше? — щеголяет Костя борцовской терминологией.

— Кого на лопатки, а кого — по очкам. Это, брат, тебе не колхозные борцы. Техника!

— Почему не предупредил, когда приезжаешь? — сокрушается Костя. — Я бы такую встречу организовал! Народ из трех колхозов, сводный духовой оркестр.

— Потому и не предупредил, — смеется Илья. — Хватит с меня и одной встречи, помнишь?

— Это же в целях пропаганды и агитации за спорт, за борьбу.

— А борцов мы соберем вечером в клубе, я им тихонько и расскажу кое-что. Зачем же шуметь?

— Ну, я тебе организую выступление по радио, — не унимается Костя. — Скромно так расскажешь: мол, почти всех на лопатки... Стал чемпионом республики не только среди колхозных борцов, но и остальных спортивных обществ!

— Погоди, — останавливается Илья и прислушивается.

Из-за черемуховой заросли долетает сюда песня. Задумчивая девичья песня.

И, слышно Илье, запевает эту песню Настя...

— А там уж сирень продают! — счастливо улыбаясь, говорит Илья. — Ну, думаю, чудеса: сирень раньше черемухи зацвела! Оказывается, на самолетах с юга привозят.

Раздвигая цветущие ветки, он направляется в сторону от дороги.

Костя, недоумевая, идет за ним.

Целая метель из белоснежных лепестков обрушивается на них.

А когда метель кончается, они видят спокойную под вечерним солнцем Волгу...

Внизу, у самой воды, на бревне сидят девчата и поют.

Постоял в молчании Илья на обрыве, посмотрел на Волгу, на поющих девчат и сказал вдруг:

— Слабые мы с тобой люди, Костя.

— Ну, брат, это уже не скромность и не самокритика, а... черт знает что! — возмущается Костя. — Скоро на союзные соревнования в Москву поедешь, и слабый человек?

— Что для нас с тобой сейчас самое трудное? — спрашивает Илья, глядя вниз на девушек.

Костя тоже посмотрел на девушек и вздохнул.

— ...Это правильно.

— Пойдем? — спрашивает Илья.

— А что?.. Я ей скажу! И спрошу. Да или нет, и точка!
И оба друга побежали с обрыва вниз.

По крутой тропинке Илья и Костя бегут прямо на девушек.
Девчата завизжали, засмеялись, вскочили с бревна.
— Девчата, чемпион! — кричит Клава. — Ты откуда свалился?
— Поздравляем! — обступая Илью, весело кричат другие девушки.
— Здравствуйте, — говорит Илья. — Поздравлять будете потом, я за Настей...
— Без выкупа не дадим. Какой выкуп будет?
— Пуд конфет на всю бригаду! — отчаянно взмахивает рукой Илья.
— Меня бы еще спросить надо, — улыбается Настя.
— Потом спрошу. Пойдем. Срочное и важное дело. — И парень хватает ее за руку. Он стремительно влечет ее за собой. Подружки тактично отстали от них. Когда они скрылись за деревьями, Настя вырвала руку и остановилась.
— Почему ты думаешь, что тебе все можно? Откуда такая самоуверенность?!
Любуясь ею, Илья ничего не отвечает. Он только смеется.
— Ну чего ты смеешься?
— Мне очень нравится смотреть на тебя.
— Ну какое у тебя срочное дело?
— Настя... прости меня! — тихо говорит Илья.
— Бессовестный! — возмущенно вскрикивает девушка и вдруг... кладет голову ему на грудь.
Илья ласково гладит ее лицо.
— Я очень буду тебя беречь, Настенька.
— Почему ты так долго не подходил ко мне?
— Ты не хотела этого.
— А ты все равно должен был подойти.
— Раньше ты меня не простила бы.
— А теперь, ты думаешь, простила? Я тебе этого никогда не прощу!
И девушка заплакала. Илья обнимает ее.
— Горе у тебя будет, так на мои плечи взваливай. Мои плечи любое горе выдержат!..

На скамейке под деревом сидят Костя и Клава.
— Земной шар, Клава, произошел из пыли и камней, — говорит парень.
— Какой ужас! — замечает Клава.
Она плохо слушает Костю, смотрит куда-то в сторону.
Костя видит это, но продолжает говорить:
— Значит, земля никогда не была горячей. Она всегда была холодной.
В глазах Клавы заблестели слезы.
На фоне Волги, светящейся под луной, видны силуэты Насти и Ильи.
Клава поворачивается к Косте и решительно предлагает:
— Пойдем с тобой в сельсовет. Завтра же!
— Клавушка... — растерялся Костя.
— Завтра распишемся, а свадьбу осенью сыграем,— перебивает она его.
— Не надо, Клава...
— Что?! Тебя еще просить надо?
— Клава, не надо... Лучше я еще немножко подожду... А так... не надо. Я ведь могу хоть сто лет ждать! Ладно, Клава?
Клава обнимает его и шепчет в тоске:

— Ты прости меня, Костя... Плохо мне, друг мой хороший. Так плохо, что хоть из села беги!

— Как мне тебе помочь, Клава? — говорит Костя.

— Иди погуляй с ребятами... Оставь меня одну... — просит его девушка.

Зал всесоюзных соревнований.

Огромное помещение гудит голосами тысяч зрителей.

На ковре, залитом ярким светом прожекторных ламп, только что кончилась схватка.

Сидящий за длинным столом судейской коллегии главный судья делает знак информатору. Тот наклоняется к микрофону, и над залом раздается его голос:

— Начинаются схватки борцов тяжелого веса. На ковер вызываются Клименко — Украина, Циргеладзе — Грузия... Приготовиться Кораблеву — Москва, Громову — Российская Федерация.

— Готов! — улыбаясь, запахивая халат, отвечает Илья репродуктору.

Он в борцовской раздевалке. Рядом с ним его тренер — дядя Федя. Положив руку на плечо ученика, он говорит:

— Вот и пришло твое время, Илюша!.. Помни главное—ты должен быть сегодня серьезным и расчетливым, как никогда. Конечно, если настоящий борец выходит на ковер, он должен думать только о победе. Но он должен точно знать свои возможности. Николай Григорьевич Кораблев — это спортсмен, которым все мы, борцы, гордимся. Им по праву гордится весь наш спорт. Кораблев — борец безупречной техники, силы и гибкой разнообразной тактики... И меньше всего в этой схватке ты должен надеяться на случайность.

Сосредоточенно слушает Илья Громов.

— Главный твой шанс, Илья, — это молодость! — продолжает дядя Федя. — Ты на двадцать лет моложе его... Ты должен навязать Кораблеву очень трудную силовую схватку. Каждое его движение, каждый захват должны стоить ему двойного, тройного усилия. Тогда в конце схватки появятся минуты, которые станут работать на тебя.

Из зала слышится шум... взрыв аплодисментов. Репродуктор громко щелкает, и раздается металлический бесстрастный голос информатора:

— На ковер вызываются Николай Кораблев и Илья Громов.

Дядя Федя обнимает Илью.

— Иди!

Зал состязаний.

Стоят по углам ковра, один против другого, борцы.

Информатор представляет их:

— Финальная пара тяжелого веса: Илья Громов — мастер спорта, победитель Всесоюзного чемпионата колхозных борцов, чемпион Российской Федерации.

Илья делает шаг на ковер.

Громко аплодируют зрители, приветствуя молодого финалиста.

— Николай Кораблев — заслуженный мастер спорта, одиннадцатикратный чемпион Советского Союза, чемпион Европы.

Чемпион делает шаг на ковер. Аплодисменты продолжаются целую минуту. С полным спокойствием на красивом мужественном лице стоит прославленный борец. Спокойны его продолговатые эластичные мышцы. Какая-то непреклонная сила чувствуется в его фигуре, осанке. Весь он словно высечен из одного куска сверкающего мрамора.

Свисток судьи.

Борцы пожимают друг другу руки. Затем, пройдя один мимо другого, поворачиваются лицом к лицу, и... схватка началась!

Склонились друг к другу борцы. Встречаются их руки, плетя хитрую паутину захватов.

С первой же минуты ясно, что теперь это не тот Илья Громов, молодой, увлекающийся борец, обладатель единственного «коренного» приема. Теперь это расчетливый, серьезный борец, настоящий мастер спорта.

Кораблев понимает это. Он борется тоже сосредоточенно и серьезно.

Вот Илья пытается бросить Кораблева. Тот проводит контрприем, и оба, поочередно смостив, колесом прокатываются по ковру.

Снова стойка. Захват. Теперь Кораблев проводит прием, и ему немедленно отвечает Громов.

Сидящий внизу, среди тренеров, дядя Федя удовлетворенно кивает.

Взволнованный гул зрителей. То и дело вспыхивают аплодисменты, награждая то одного, то другого борца.

...Взглянув на часы, дает свисток судья.

Прошла первая половина схватки.

Перерыв. Долго аплодируют зрители.

Прохаживаясь, отдыхают борцы.

Ласково улыбаясь, смотрит на Илью сидящий внизу дядя Федя.

Информатор объявляет:

— Первая половина схватки закончилась вничью.

Гремят аплодисменты. Они относятся к Илье Громову.

Илья, улыбаясь, смотрит на дядю Федю.

Тот кивает ему, мол, «все хорошо, спокойнее, спокойнее, друг».

— По жребию во второй половине внизу Громов.

Свисток. Схватка продолжается в положении «партер».

Лежит, упираясь локтями и коленями в ковер, Илья.

Над ним, словно прицеливаясь, застыл Кораблев.

Рывок вниз — и он сильными объятиями захватывает Илью. Пытается резко оторвать его от ковра, опрокинуть на лопатки. Крепко держится Илья. Борцы внешне без движения. Но по тому, как наливаются мышцы и обильно выступает пот, чувствуется колоссальное напряжение обоих.

Замерли в молчании зрители.

Выдержал Илья!

...Теперь очередь Кораблева быть внизу. Резко набрасывается на него Илья, но так же силен старый борец, и Илье не удается сломить его.

...Идет заключительная часть схватки. Борцы снова в стойке.

И сейчас становится заметным, что Кораблев потерял в «партере» больше сил. Чемпион тяжело дышит. Илья тоже устал, но он все-таки свежее. Это видно по его возрастающей активности. Кораблев понимает, что если он сейчас же, немедленно, не сломит сопротивления Громова, то ему не видать победы. И он, собрав все силы, всю волю, бросается в решительную атаку.

Это понял дядя Федя и нахмурившись застыл.

Использовав свою совершенную технику, Кораблев проводит два броска, но они не приводят к чистой победе. Кончились силы чемпиона.

Илья бросается в атаку.

Снова доволен дядя Федя.

— Давай, сынок!.. Вот они, твои минуты! — тихо говорит он.

В глухую защиту уходит Кораблев. Он мобилизует весь свой опыт, чтобы только продержаться. Илья наступает, наступает...

Шумит зал.

Очень трудно чемпиону.

Но в это время раздается свисток.

Схватка кончена. Всем ясно, что продолжайся она еще немного, и Кораблеву было бы плохо.

На столе вспыхивают лампочки боковых судей. Сначала красная — это значит, присуждают победу Кораблеву.

Синяя — второй судья оценивает схватку в пользу Громова.

Третья долго не загорается. Наконец вспыхивает красная!

Зрители же все как один скандируют:

— Гро-мов!.. Гро-мов!

У стола главного судьи идет короткое совещание.

— Гро-мов! — кричат зрители. Они готовы за такую блестящую работу даже сделать маленькую натяжку и признать Илью Громова победителем. Так всегда бывает при появлении новых больших спортсменов.

Понимает это и Кораблев. Задумчиво, с грустной и ласковой улыбкой смотрит старый борец на Илью, молодого мастера, которому суждено занять его место.

А раскрасневшийся, возбужденный Илья не замечает этой улыбки.

К микрофону наклоняется главный судья.

— По количеству баллов с незначительным преимуществом победил чемпион Советского Союза Николай Кораблев.

Аплодисменты. Борцы пожимают друг другу руки.

В борцовской сидит усталый, задумавшийся Кораблев.

Входит дядя Федя.

— Надо посоветоваться с тобой, старик! — улыбается Кораблев, поднимаясь навстречу тренеру.

— Ты выиграл очень трудный бой, Николай, поздравляю тебя! — пожимает дядя Федя руку чемпиона.

Кораблев, помолчав, задумчиво произносит:

— Я стоял сейчас на ковре и вспоминал, как двадцать лет назад публика кричала одно имя, а... судьи дали победу тебе. Я тогда даже не догадался заглянуть в твои глаза. Грустные, должно быть, они были... Ведь ты знал... что выигрываешь у меня последний раз.

— Да, Николай, я знал это! — с волнением отвечает дядя Федя. — Сегодня я предложил тебе тяжелый бой.

— Во всем я чувствовал твою опытную и умную руку, старик... Еще немного — и он... положил бы меня, — признается Кораблев.

— Я видел это, — отвечает старый тренер и, словно оправдывая Илью, продолжает. — Громов достоин чести победить тебя. Он будет отличным спортсменом. Он не забудет ничего из того, что передали ему мы, и добавит к нашему опыту что-нибудь свое.

— Раньше я проигрывал, но всегда знал, в чем ошибался, и позже не повторял этих ошибок. Сегодня я выиграл бой, но заметил такую... ошибку, которую не исправить, — стар становлюсь!..

— На том пути, где тебя станут звать «дядя Коля», будет еще много радостей, поверь мне, старику! — тепло произносит старый тренер.

Они постояли в молчании. Распахивается дверь, и в борцовскую входит один из руководителей физкультуры и спорта страны Михаил Михайлович:

— Вот он где!.. Ну, поздравляю в двенадцатый раз, старая гвардия! — оживленно восклицает он, обнимая Кораблева.

— Благодарю вас, Михаил Михайлович, — отвечает Кораблев. — Сильная растет молодежь.

Михаил Михайлович поворачивается к дяде Феде.

— Я очень радовался, глядя на Громова. От души поздравляю вас, товарищ Бессонов, и благодарю!

Дядя Федя с достоинством наклоняет голову.

— Давненько я вас не видел, — улыбается Михаил Михайлович. — Помню, мальчишкой бегал за вами и... мечтал вырасти таким же!

— Что ж, Николай Григорьевич, к мировым будешь теперь готовиться? Кораблев должен быть чемпионом мира! — говорит Михаил Михайлович.

— Это звание не обязательно должно принадлежать Кораблеву. Оно должно принадлежать Советскому Союзу, а для этого... за границу должен поехать... Илья Громов, — твердо произносит Кораблев.

Михаил Михайлович пристально смотрит на него.

— Не рано ли уходишь, старая гвардия? — тихо спрашивает он. — Ты говоришь это с чистым сердцем? Может быть, тебя обидело что?. Или это желание уйти с ковра непобитым?

— Громов должен поехать на мировое первенство потому, что через полгода он будет сильнейшим тяжеловесом страны, — серьезно отвечает Кораблев. — Поверьте, уж мне-то сейчас виднее всех.

— Ольсен — опасный противник, а у Громова нет опыта международных встреч, — говорит Михаил Михайлович и поворачивается к дяде Феде. — А что скажет товарищ Бессонов?

— Я думаю... Николай Григорьевич прав. Но при условии, что он сам будет тренировать Громова, — отвечает старый тренер.

Большой благоустроенный зал столичного спортивного общества. Здесь идет тренировка Ильи.

Его тренер — Николай Григорьевич Кораблев. Он смотрит на секундомер и вызывает:

— Громов и Степанов, на ковер!

— Есть! — поднимаются оба борца.

— Десять минут в стойке. Степанов, боритесь в полную силу!

Схватка. Илья бросает большое тело соперника разными приемами.

— Так, так, Илюша, отлично!.. В обе стороны приемы! В обе стороны!.. Миша, активнее! — поглядывая на часы, говорит Кораблев.

Старательно работает Илья.

Кораблев хлопает в ладоши, и Миша, произнеся на весь зал: «уфф!» — идет на свое место.

— Демин, — вызывает тренер, — на ковер!

— Есть! — поднимается очередной борец.

Илья только дух перевел. И снова схватка. Захват и бросок! Еще и еще!

...Выходит очередной борец и, бросившись на Илью, старается сломать его. У каждого желание сделать то, что не удалось предыдущему. Держит Илья.

Взмокший Илья, улыбнувшись, смотрит на Кораблева.

— Ух, тяжело!

Тренер смотрит на часы. Сбрасывает с себя халат.

— Еще десять минут со мной.

— Серьезная тренировочка! — шепчутся сидящие молодые борцы.

Пошатываясь, идет на Кораблева Илья.

— Устал, Николай Григорьевич!..

Тот кивает головой, смотрит на часы, говорит неумолимо:

— Еще пять минут.

Трудная, тяжелая схватка Ильи. Противнику уже легче с ним, но все-таки, стиснув зубы, Илья настойчиво ворочает его. Но вот он делает последнюю попытку броска и потом разом опускает руки, глухо говорит:

— Все... Не могу больше...

Кораблев смотрит на часы, идет к столику, на котором лежит какой-то заграничный журнал.

Разворачивает его. В журнале на всю страницу поясной портрет бор-

ца. Сурово смотрят его глаза. Кораблев, показывая Илье портрет, говорит:

— А он может дольше, Илья.

— Ольсен? — смотрит на портрет Громов.

— Да.

Илья как-то рывком поджимается весь, глубоко вздыхает и, решительно мотнув головой, говорит:

— Давайте еще!..

Схватка.

Крупно в журнале портрет белокурого шведа Ольсена.

Аппарат отъезжает, и мы видим этот портрет в ряду двух других: Ильи Громова и турка Исмета Гамила.

Вступает медленная музыка. Проплывают десятки газет зарубежных стран. В газетах портреты трех борцов, помещенные вместе.

Слышны голоса комментаторов, говорящих на нескольких языках одно и то же.

— Мировое первенство по классической борьбе подходит к концу!

— Чемпионат сильнейших!

— После беспримерной в истории спорта борьбы в финал чемпионата вышли три сильнейших тяжеловеса мира: турок Исмет Гамил, швед Ольсен и русский Илья Громов!..

— Кто будет первым?

— Кто будет чемпионом мира?

— Это тройка сильнейших мужчин в мире!

— Знамена какой нации будут торжествовать завтра в зале соревнований?

— Какой народ породил сильнейшего в мире человека?

— Шведский, турецкий или русский флаг взовьется завтра в зале соревнований?

Комментатор у микрофона. Он говорит по-английски. Его слова переводит на русский чей-то мужской голос:

— Есть все основания думать, что первое место останется за борцом феноменальной силы шведом Ольсеном. Только одному человеку в мире уступал Ольсен — русскому Кораблеву. Но теперь Кораблев ушел с ковра. Русский Громов — еще слишком молодой борец. Ольсен на десять лет опытнее Громова! Сила Ольсена — на пределе человеческих возможностей! Ольсен без труда займет освободившееся после неповторимого Кораблева первое место!..

Светящийся транспарант: «Ресторан «Спорт». В ресторан входят Кораблев, Громов и другие члены советской команды.

Между столиками скользят официанты в черных фраках.

Советская команда садится за отведенные ей столы.

На большой эстраде ансамбль исполняет танго. Танцуют пары. За одним из столиков сидят Громов и Кораблев.

Из миниатюрного репродуктора слышна передача на английском языке.

— Поклонники силы знаменитого шведа заранее поздравляют Ольсена с победой! — переводит Кораблев. — Шумят, шумят, как всегда, — задумчиво говорит он.

Илья с интересом оглядывается вокруг.

— Интересно? — спрашивает Кораблев.

Илья неопределенно отвечает:

— Любопытно!

Официант приносит им ужин.

— Я очень рад видеть господина Кораблева живым и здоровым,— говорит он, расставляя тарелки.

Кораблев вопросительно смотрит на него.

— Вы не можете помнить меня, господин Кораблев, — привычно тихим голосом продолжает официант. — Я давно кончил бороться.

Раздаются громкие оживленные голоса. К столику подходит группа людей с блокнотами и фотоаппаратами.

Вспыхивают магниевые лампы.

— Разрешите задать вам несколько вопросов? — начинает юркий журналист. — Читателей «Фигаро» интересует ваше мнение...

— Что это? — улыбается Кораблев. — Получается целая пресс-конференция, господа?

Корреспонденты, рассмеявшись, продолжают задавать вопросы.

— Что скажет господин Громов об Ольсене?

— Ольсен? — Илья задумался, смущенный натиском стольких людей.

— Как оценивает господин Громов шведского борца?

— Ольсен — борец большой силы и техники! — отвечает Илья.

Кораблев одобрительно кивает ему головой.

Корреспонденты быстро записывают ответ Ильи.

— Турок Исмет Гамил перед каждой схваткой обращается к аллаху. Аллах до сих пор посылал Гамилу победу. Считает ли господин Громов, что аллах пошлет победу Исмету Гамилу и в завтрашней схватке? — скороговоркой отчеканивает корреспондент.

Илья, улыбнувшись, говорит:

— У русских есть хорошая пословица: на бога надейся, а сам не плошай!

Корреспонденты рассмеялись, и опять заскользили автоматические ручки по блокнотам.

— Как расценивает свои шансы на победу господин Громов?

— Точно такой же вопрос задали в Париже Ивану Максимовичу Поддубному в тысяча девятьсот шестом году, — улыбнулся Кораблев.

— Ой-о! Поддубный!.. Что же ответил Поддубный?

— Иван Максимович ответил: «Ковер покажет»,—сказал Кораблев.

— А что ответит господин Громов?

— Я присоединяюсь к Поддубному! — улыбается Илья. — Правильно сказал.

Корреспонденты раскланялись и исчезли так же быстро, как и появились.

Когда они ушли, официант, забирая бокалы, тихо сказал:

— Я имел удовольствие видеть работу на ковре вашего ученика, господин Кораблев. Господин Громов достоин своего учителя. Вы позволите господин Громов, дать вам один совет? Я ведь тоже кое-что понимаю в борьбе...

— Да, да, пожалуйста! — смущаясь, закивал Илья.

— Остерегайтесь захвата Ольсена на мосту. Однажды мне довелось испытать его захват. Такое впечатление, будто на тебя давят стальным рычагом. Устоять против этого захвата мог один только человек — господин Кораблев.

Илья берет официанта за руку.

— Спасибо! Спасибо, друг!..

Зал мировых состязаний по борьбе. Висят флаги всех стран — участниц состязаний.

Оглушительный, неистовый рев тысяч зрителей.

Ярко освещенный ковер. Судьи в белых костюмах. Представители команд. Десятки кино- и фотокорреспондентов.

За барьером расселись знатные зрители. Выше — публика победнее.

За дощечками с обозначениями стран сидят команды спортсменов и сопровождающие их.

Длинный ряд стеклянных кабин, в каждой из которых, захлебываясь, кричат в микрофоны радиокомментаторы.

Правительственные и дипломатические ложи.

Только что ковер покинула пара борцов.

Кричит, беснуется публика. Все языки смешались здесь. Кроме болельщиков-зрителей есть еще группы нанятых с большими трещотками в руках.

Информатор в белом поднимает руку, наклоняется к микрофону.

— Внимание! Внимание! Начинаем финальные встречи знаменитой тройки!.. На ковер вызываются Ольсен — Швеция, Исмет Гамил — Турция.

Чуть стихли зрители.

В зале показывается высокий белокурый швед.

Сразу обвалом грянул рев... Закрутились трещотки. Прыгая, аплодируют, размахивают руками зрители.

И только за дощечкой с надписью «СССР» спокойно сидят, аплодируя, представители этой страны.

Улыбаясь, раздвигая вал крутящихся вокруг фотокорреспондентов, движется к ковру Ольсен.

В зале показывается турок.

Новая волна криков.

Снова вспышки магниевых ламп и верещание трещоток.

Стоят по углам ковра Ольсен и Исмет Гамил.

Заняли свои места боковые судьи.

Судья на ковре собирается дать свисток к началу схватки.

В это время турецкий борец делает ему знак и что-то говорит. Судья кивает.

Турок опускается на колени и начинает молиться.

Ждут зрители.

Спокойно, чуть улыбаясь, ждет Ольсен.

Молитва окончена. Турок кивает судье.

Звучит свисток.

Схватка.

И сразу же, словно в насмешку над всем его обрядом, Ольсен ловит турка в могучие объятия и мгновенным броском укладывает его на лопатки.

Взревел зал.

Заметались корреспонденты.

Беснуются, прыгают зрители.

— Оле! Оле!! — гремит в зале.

Самые экспансивные пытаются перелезть через барьер. Служители порядка чинно водворяют их на места.

Стоит, улыбаясь и позируя корреспондентам, швед.

Над залом раздается голос информатора:

— На первой минуте блестящим туше победил Ольсен.

В борцовской комнате сидят Илья Громов и Кораблев.

— Я все тебе сказал, Илюша. Будь осторожен и, главное, ни на секунду не упускай инициативы!

Щелкает репродуктор, и в борцовской раздается голос:

— На ковер вызываются Громов — Советский Союз, Ольсен — Швеция.

Внимательно смотрит на Илью Громова шведский борец.

Илья стоит у ковра, а вокруг него суетятся фотографы. Громко шумит зал. Илья старается казаться спокойным. Он находит глазами Кораблева и чуть улыбается.

Тот одобрительно кивает ему.

Информатор объявляет:

— Судья на ковре Джордж Конвей — Англия. Боковые судьи: Мешана — Франция, Кемаль — Турция, Джордано Сильвани — Италия.

Боковые судьи занимают места.

Судья на ковре дает свисток.

Схватка началась.

После короткой разведки Ольсен самоуверенно бросается в атаку. Шведу хочется так же, как и с турком, эффектно закончить схватку. Он применяет разнообразные приемы. Но на каждый из них Илья отвечает контрприемом и сам идет в наступление.

Идет такая острая схватка, что все зрители поднимаются. Рев стоит непрерывный. А на ковре один каскад приемов сменяет другой. Оба борца ни на иоту не желают уступить один другому.

...Кораблев смотрит на ковер и одобрительно повторяет:

— Так, дорогой!.. Так, Илюша, правильно!..

Но вдруг лицо его болезненно морщится, и он прикрывает глаза.

...Илья допускает неточность. Швед мгновенно проводит такой же молниеносный бросок, как и с турком.

Илья на мосту. Он в очень опасном положении.

Неистово взревел зал и сразу смолк. Впервые за все время наступает полная тишина.

Обхватив Илью, навалившись на него всем весом, давит на грудь и шею Ильи швед, стараясь сломать его могучий мост.

Напряженно ждут зрители.

Судьи в белых костюмах упали на ковер, подняв вверх руки, чтобы взмахнуть ими, когда лопатки коснутся ковра.

Давит швед.

Сантиметр за сантиметром все ближе и ближе к ковру спина Ильи.

— Кажется, все, — говорит один из иностранцев Кораблеву.

Тот, не отрывая взгляда от ковра, тихо шепчет:

— Держись, дорогой... Держись!..

Клуб колхоза «Белые Ключи». Здесь собрались Настя, Клава, Трофим Ильич, дед и отец Ильи, Зина, Одинцовы и другие колхозники. Из репродуктора со сцены звучит голос радиокомментатора:

— Илья Громов в очень тяжелом положении. Шведский борец со страшной силой давит сейчас ему на грудь, стараясь сломать его могучий мост... Нужно держаться, держаться!..

— Илюша, милый... — шепчет Настя. — Ему сейчас, наверное, очень больно!..

— Ничего, — обнимает ее Павел Тимофеевич. — Держись, сынок, держись!..

В городе. Вокруг дяди Феди и Елисеева сидят у репродуктора спортсмены.

— Держись, Илья!.. — говорит дядя Федя.

— Держись, Громов!..

Снова зал мировых состязаний.

На ковре в том же положении Илья и швед. Совсем недалеко от ковра спина Громова.

— Держись, родной!.. — не отрывает глаз от ковра Кораблев.

— Оле!.. Кончай его, Оле!.. — несутся крики.

Не выдержав, звонко прокричал сидящий рядом с Кораблевым молодой борец легчайшего веса:

— Илюша, завтра в «Правде» писать будут!..

И тут, словно услышав этот крик, Илья вдруг делает рывок.

На мгновение ослаб захват шведа. И этого было достаточно. Илья вывернулся, взметнулся на колени, в стойку. Швед яростно бросился на него, чтобы вернуть упущенное, и с ужасом почувствовал, что его собственные ноги отделились от ковра. Перевернулся в глазах зал. Со страшной силой втиснув противника в ковер, Илья укладывает Ольсена на лопатки.

Раздается свисток.

От неистового рева дрогнули стены.

Илья протягивает Ольсену руку, чтобы помочь подняться, но тот, вдруг резко вскочив, хватается за голову и убегает из зала.

...Стоит усталый, счастливый Илья. А над залом гремит одно имя:

— Громов!!..

— Громов!!..

Стоит, выстроившись в ряд, команда советских борцов в алых майках чемпионов мира, с золотыми гербами на груди...

Рядом с Ильей в этом ряду стоит тренер советской команды Николай Григорьевич Кораблев.

Сразу сменяет все картина бескрайних приволжских полей.

Колхозный парк в Белых Ключах. У входа большая афиша.

Внимание!

„НЕ ПО ОЧКАМ, А НА ЛОПАТКИ!"

Сегодня состоится встреча

с чемпионом мира Ильей Громовым

Культсектор

Аплодируют колхозники. На открытой сцене стоит с золотой медалью чемпиона Илья Громов. Рядом с ним — дядя Федя.

За столом президиума — отец и дед Ильи, Настя, Трофим Ильич.

Стоят Костя и Клава, Зина, братья Одинцовы и все знакомые нам люди.

Дед Тимофей, поднявшись из-за стола, идет к внуку. В руках у него та самая палка-трость в пуд весом, которую они с отцом когда-то откопали в подарок Илье.

Дед протягивает Илье палку, говорит:

— Держи, внучек!.. Теперь ты его по-настоящему заслужил — посошок Ивана Максимовича Поддубного!

В. ПУДОВКИН

СЛОВО О ЧАПЛИНЕ

Когда я обдумывал свое выступление, я несколько колебался: как и с какой стороны подойти к оценке и критике творчества Чаплина? Этот замечательный художник работает в киноискусстве уже много лет. Его произведения настолько значительны и своеобразны, что их профессионально-теоретический разбор, несомненно, представляет большой научный интерес, поскольку теория кино уже завоевала серьезное место в области искусствоведческих наук. Можно многое сказать о Чаплине — мастере комедийного жанра, и это было бы правильным и нужным. Но ведь не только исключительная тонкость и оригинальность профессиональных приемов отличают Чаплина от других кинорежиссеров мира.

Помимо высокого мастерства он обладает удивительной способностью вызывать к себе не только интерес и уважение, но и непосредственную доверчиво-простодушную любовь самой широкой массы зрителей. Он принадлежит к числу редко рождающихся художников, которые становятся «властителями сердец» своих почитателей. С изумительной простотой и легкостью, объясняясь языком образов, понятных каждому, Чаплин соединяет гомерическое веселье ярмарочного балагана с тончайшей правдой рассказа о внутреннем мире человека. Он заставляет смеяться и плакать и раз навсегда умом и сердцем запоминать то, что увидено на экране.

Мне так же, как, вероятно, многим из моих товарищей, трудно смотреть кинокартины, отдаваясь целиком непосредственному их восприятию. Всегда мешает профессионально-критическая оценка, возникающая даже в особо волнующих местах. Но картины Чаплина — для меня исключение. Я поддаюсь их обаянию и забываю о своем ремесле с первых же кадров. Я чувствую себя счастливым, когда мой смех сливается с хохотом мальчишек в первых рядах.

Сравнительно недавно после просмотра картины «Огни большого города» я взглянул на своего соседа по ложе — он застегивал пальто, повернувшись лицом к стене. Он, очевидно, не хотел, чтобы я заметил слезы на его глазах. Ему нечего было стыдиться — мои глаза тоже были влажны, а я смотрел картину в четвертый раз.

На картинах Чаплина я легко и естественно становлюсь рядовым, неискушенным зрителем и хочу всегда оставаться таким.

Именно это в конце концов и решило характер моего выступления. Пусть мои товарищи, изучившие творчество Чаплина, расскажут о нем как об актере, режиссере и сценаристе с точки зрения мастеров-профессионалов. Мне же позвольте и в своей речи продолжать быть рядовым

Выступление Вс. Пудовкина в ВОКС в 1944 году на вечере, посвященном творчеству Чаплина.

зрителем, уверенным, что в моей стране к моему голосу присоединятся еще миллионы голосов.

Я назвал Чаплина «властителем сердец» без риторического преувеличения. Его картины необыкновенно трогательны — это знает каждый. Но эта трогательность ни в какой мере не может быть названа сентиментальной. Ее природа благородна, она происходит от глубокой и тонкой работы мысли художника, знающего жизнь, любящего людей и верящего в их лучшее будущее.

Мои друзья Эйзенштейн и Александров, встречавшиеся с Чаплиным в Америке, рассказывали мне, что этот человек, автор самых смешных в мире комедий, часто казался им мрачным, замкнутым в себе мизантропом. Их рассказ не удивил меня. Я уверен, что мысли, из которых рождались смешные и трогательные произведения Чаплина, совсем не веселы и нисколько не добродушны.

Чаплин очень прямо и очень пристально смотрит на окружающую его жизнь и прекрасно подмечает ее мрачные стороны. Правда, Чаплин никогда не высказывает своих мыслей вслух. Его герои никогда не произносят ни поучительных, ни объяснительных сентенций, но сто́ит только восстановить в памяти ряд его картин, как сразу сквозь кажущуюся беззаботной клоунаду проступает горькая и жестокая в своей правдивости мысль художника.

Я вспоминаю его многочисленные коротенькие немые картины. Их герой — маленький человечек в котелке с забавно, по-детски вывернутыми ногами — неутомимо копошится, пробираясь через жизнь. Он напоминает муравья, тащущего соломинку, который кувыркается через крошечные комочки земли, скатывается в ямки, снова взбирается и снова сваливается, с неимоверным упорством преодолевая бесчисленные маленькие препятствия. Человек в котелке добивается счастья. Даже не счастья — это слово слишком грандиозно, — он добивается простого, хотя бы маленького, благополучия в повседневных делах. Его требования не превышают требований обыкновенного человека. С детским простодушием он предъявляет их окружающим людям и неизбежно терпит неудачу. Благополучие неуловимо, несмотря на огромную энергию, которую человек затрачивает, переживая множество злоключений.

Серия картин Чаплина находится в прямом противоречии с американской рекламой «успеха», якобы неизбежно сопровождающего всякую энергичную деятельность.

Но, может быть, человечку в котелке просто не везет? Может быть, он несчастная жертва редко бывающих случайностей или ужасных козней профессиональных злодеев?

Совсем нет. Я бы сказал, как раз наоборот. Все нормально. Жизнь устроена так, как ей полагается быть устроенной, и идет своим чередом. Все капканы и ловушки находятся на нормальных, определенных законом местах, охраняя чьи-то интересы, и человечек попадает в них только потому, что искренне не понимает их смысла и поэтому не ожидает встречи с ними. Люди, мешающие ему и преследующие его, — совсем не профессиональные злодеи. Они очень добродушны, но только весьма добросовестны в исполнении своих прямых обязанностей. Начиная с полицейского и ресторанного лакея и кончая миллионером, они действуют либо по писаным законам государственного устройства, либо по неписаным законам общественного быта. Но именно эта нормальная их деятельность и является фатальной для человечка в котелке. Ни один из отрицательных персонажей чаплинских картин, взятый в отдельности, не злодей, но если вы усилием воображения соедините вместе все их поступки и все черты их характеров, получится грандиозная,

Чарлз Спенсер Чаплин

устрашающая фигура Злодея с большой буквы, который, как паук, опутал всю жизнь бесчисленными нитями своей паутины.

В непосредственной связи со сказанным я не могу не упомянуть «Парижанки». В этой картине, на первый взгляд как будто бы выпадающей из обычного художественного стиля Чаплина, с исключительной, по-моему, силой и ясностью выступает авторское мироощущение, о котором я говорил выше. Вспомните ее сюжет, простой до наивности. Двое молодых людей любят друг друга и не могут соединиться. Что им мешает? Роковая катастрофа? Нет. Вражеские происки злодеев? Тоже нет. Их губит бесчисленное множество мелких, как будто бы естественных событий. Упрямство любящей матери, основанное на нелепом предрассудке. Добродушный цинизм жуира, которому, в сущности, все равно, потеряет он любовницу или сохранит ее. И, наконец, — это кульминация замысла — упорное, разъедающее, как болезнь, недоверие друг к другу. Жестокая боязнь открытой искренности, постоянное подозрение лжи и обмана, питающееся наблюдением исподтишка и выводами, сделанными наедине с самим собой. Упавший воротничок ранит насмерть веру в ответное чувство любимой женщины. Отрывочные слова, услышанные за закрытой дверью, разрушают возможность примирения влюбленных. Множество обычных, но дурно истолкованных случайностей, привычных сплетен, узаконенных предрассудков и естественных жестокостей собираются вместе и приводят к трагическому концу — к самоубийству. Фраза «человек человеку — волк», несмотря на грубую прямоту своей формы, как будто противоречащую лирической тонкости изложения картины, смело может служить эпиграфом к этому удивительному произведению.

Его автор, по-моему, создал один из потрясающих рассказов о современном ему обществе. Он обличил его уродливое неустройство с исключительной силой прямым и простым показом его реального мира.

Кадр из фильма «Диктатор»

Чаплин — глубокий, искренний и последовательный гуманист. Благородная вера в человека, в неизбежность победы человеческого разума и справедливости— вот живительная почва, на которой рождались и росли его произведения. Именно потому, что Чаплин любит и верит в человека, он может с такой точностью различать все, что его уродует. В этом он чем-то напоминает нашего любимого Чехова.

Чаплин интернационален. В каждой стране, в каждом народе, везде, где живут люди, маленький человечек в котелке, неутомимо требующий элементарной разумной справедливости в человеческих взаимоотношениях, непременно найдет отклик в сердцах всех благородно мыслящих людей.

В нашей стране, где так высоко стоит проблема воспитания человека, где скорейшее уничтожение «родимых пятен» прошлого, уродующих психику людей, является всеобщей, государственной задачей, картины Чаплина принимают особенно горячо.

Чаплин всегда был и остается художником искренним и чрезвычайно органичным в своем развитии. От примитивных комедий, в которых смысл протеста против установившегося общественного быта едва различался, он дошел до ясной направленности своих ударов в картине «Новые времена», все время оставаясь цельным и последовательным.

Как понятен и закономерен взрыв его гнева, породивший последнюю картину — «Диктатор»! Чаплин впервые увидел своего многоликого, неуловимого врага в реальном воплощении. Паук со своей всюду пролезающей паутиной вдруг получил конкретные черты физиономии истерического немецкого «фюрера». Открыто пошлое отрицание разума и культуры, уничтожение человеческого достоинства наглым использованием любых форм насилия, восхваление лжи и обмана, презрения и жестокости, проповедь морального кретинизма как основы будущего счастья человечества, вся зловонная груда «принципиальных» обоснований человеческих преступлений — все это собралось в том, что носит название «гитлеризм». Ядовитые нити его паутины пытаются проникнуть в темные углы психики ограниченных людей. С чисто животной хитростью он использует все человеческие слабости и предрассудки для того, чтобы завербовать себе сторонников и подорвать трудную и медленную работу культурного воспитания людей.

Чаплин обрушился на Гитлера со всей силой своего таланта. Я, к сожалению, не видел «Диктатора», но так много слышал рассказов моих более счастливых товарищей, что позволяю себе судить о картине как видевший ее зритель. Отзывы моих русских друзей были восторженны, но от некоторых американских знакомых мне пришлось услышать и о недовольстве картиной. Они считают, что сюжет недостаточно

связан, что действие, потеряв слитность, распадается на отдельные эпизоды, что в картине нет настоящего финала, и уже совсем недопустимым кажется им заключительное выступление автора без грима.

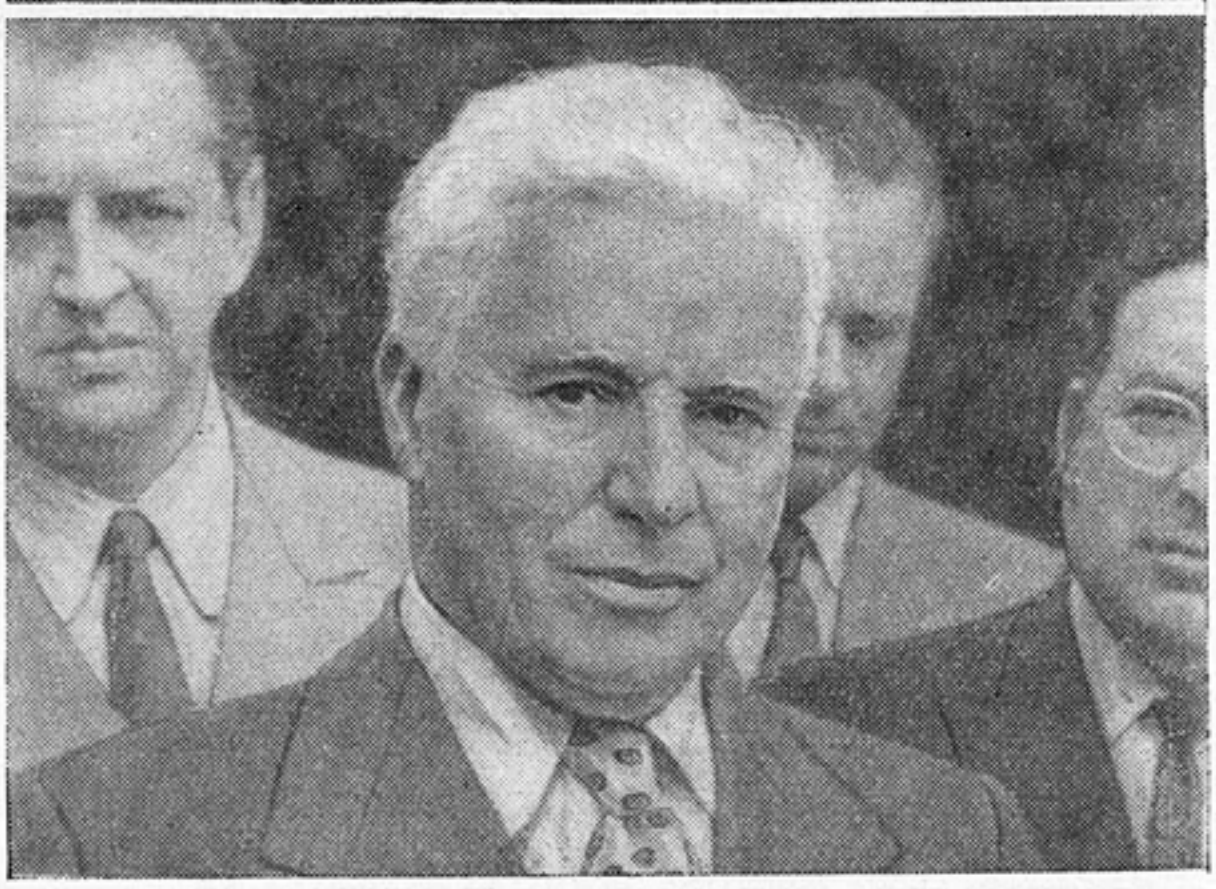
Я могу согласиться с формальной правильностью их отдельных суждений, но никак не могу присоединиться к общей оценке всей работы. Меня нисколько не разочаровывает то, что гнев художника заставил его на время сменить свое изысканное оружие на более тяжелое, разящее прямым ударом. Меня глубоко волнует его речь, потерявшая плавность и закругленность только потому, что чувства, его обуревавшие, требовали резкости и точности обвинения врага. Я, наконец, горячо приветствую заключительное выступление, целиком ощущая и понимая, что Чаплин, как никогда, упорно добивался предельной ясности в раскрытии своей цели. То, что картина «Диктатор» как будто выходит за обычные границы произведения искусства, становясь то комедией, то памфлетом, то прямой агитационной речью, означает для меня только высоту подъема боевого духа художника, не желающего оставаться пассивным созерцателем грозной опасности. Было бы величайшей несправедливостью отнестись к горячей и умной работе Чаплина в «Диктаторе» с холодной, я бы сказал, чисто потребительской точки зрения, обвиняя ее в недостаточной «приятности». Я убежден, что подавляющая масса зрителей держится иного мнения и уносит с экрана то, что поможет нам в конце концов общими усилиями всех честных людей окончательно раздавить и уничтожить грязное чудовище гитлеризма.

Чаплин сравнительно недавно выступил с речью, полной симпатии к Советскому Союзу. Этот поступок художника мне кажется также вполне закономерным и естественным в его развитии. Чаплин не мог не почувствовать и не понять с особой остротой именно теперь высоты идей, которыми живет наша страна, величия дел, совершаемых ею, и их решающего значения для победного исхода гигантской борьбы против фашизма.

Я думаю, что наступит момент, когда прекрасный художник, так любящий жизнь, людей и правду, окончательно поймет, что созданный им маленький человечек в котелке — неутомимый рыцарь справедливости — терпел неудачи только потому, что был одинок. Он увидит, что гигантская мощь массы людей, объединенных благородной целью, уже перестала быть мечтой и превратилась в исторический факт. Он узнает, что только силой этого единения могут быть действительно стерты с лица земли враги культуры и цивилизации.

Тогда он вместе с нами твердо и уверенно скажет: да здравствует искусство боевое и смелое, идущее в первом ряду армии бойцов за счастливое будущее всего человечества!

ВРУЧЕНИЕ ЧАРЛИ ЧАПЛИНУ МЕЖДУНАРОДНОЙ ПРЕМИИ МИРА



Кадры из киножурнала «Новости дня», № 40, 1954 г.

Чарли ЧАПЛИН

ЗА ПРОЦВЕТАНИЕ ВСЕХ НАЦИЙ!

(Из речи, произнесенной при получении Международной премии мира)

...Желание мира носит всеобщий характер. Сформулировать требование мира — независимо от того, делается ли это на Востоке или на Западе, — это значит, по-моему, сделать шаг в хорошем направлении.

Я польщен и очень счастлив получить награду. Я не претендовал бы на знание ответов на проблемы, угрожающие миру, но я знаю, что нации никогда не разрешат этих проблем в атмосфере ненависти и недоверия и, тем более, не разрешит их угроза сбросить атомные бомбы. Секрет производства этого ужасного оружия скоро будет известен всем и скоро все нации — малые или большие — будут им владеть...

В нашу эру атомной науки нации должны были бы думать о вещах менее устарелых и более конструктивных, нежели использование насилия для разрешения своих разногласий.

Жалкие усилия, имеющие целью приучить народы к мысли о неизбежности войны с применением водородной бомбы, со всеми ужасами, какие она несет, представляют собой преступление против духа человечности и зародыш общего безумия.

Отдалим от себя эту тлетворную атмосферу безнадежности, приложим усилия к тому, чтобы взаимно понять друг друга. Вот почему мы должны взять на себя обязательства вернуться к тому, что является естественным и здоровым в человеке, — к духу доброй воли, которая служит основой всякого вдохновения, всякого творчества, всего, что есть в жизни прекрасного и достойного.

Приложим все свои усилия в этом направлении, чтобы достигнуть славной эры, в которой все нации будут процветать...

Хорхе САЛАМЕА

В ЕГО СЕРДЦЕ ЖИВЕТ ГОРЯЧАЯ ЛЮБОВЬ К ЛЮДЯМ

Автор публикуемой статьи Хорхе Саламеа — колумбийский писатель, сообщивший 26 мая 1954 года сессии Всемирного Совета Мира в Берлине о присуждении Международной премии мира Чарли Чаплину.

Для вручения премии в Швейцарию выезжала специальная делегация. В ее составе был Хорхе Саламеа, которому Чаплин «в виде исключения» согласился дать интервью для журнала «В защиту мира».

Если есть на земле человек, который мог бы чувствовать себя защищенным от гибельных последствий холодной войны и опасностей международного столкновения, то это, конечно, Чаплин. Любовь, с какой относятся к нему народы, состояние, приобретенное им за долгую трудовую жизнь, страна, где он живет теперь, и самый его возраст обеспечивают ему максимум безопасности, какая только возможна ныне в нашем мире.

Пользуясь заслуженным покоем, живя без ссор и треволнений, Чарли Чаплин мог бы посвятить вечернюю пору своей жизни созданию новых выдающихся фильмов, чтобы еще больше увеличить свою известность и нажить богатство.

Но вот что я услышал от Чаплина в одной из наших бесед, когда он с большой скромностью сказал:

«Успех позволил мне остаться честным перед самим собой».

И вот в силу этой честности по отношению к самому себе, верности по отношению к своим идеалам Чарли Чаплин, будь то на мирных прогулках в сопровождении жены и детей или за работой среди книг своей библиотеки, зорким взглядом следит за событиями, происходящими в мире.

Он страстно реагирует на них и выступает против тех людей и действий, которые мешают установлению мирной, гармонической и счастливой жизни, являющейся его идеалом, выраженным в его восьмидесяти незабываемых кинокартинах. Негодование, которым полны первые сцены фильма «Чарли — солдат», созданного в 1917 году, с еще большей силой звучит в фильме «Диктатор», созданном в 1940 году. Приводимые ниже слова Чаплина продиктованы тем же самым чувством:

«...изготовление ужасного атомного оружия больше не является секретом: пройдет немного времени, и его смогут изготовлять все страны, большие и малые. Таким образом, опасность взаимно уничтожится. Но холодная война может продолжаться бесконечно, и она грозит всему человечеству разрушением моральных устоев, гибелью культуры и подрывом всей экономики.

Какое безумие, какое чудовищное злодейство это повседневное систематическое отравление сознания миллионов людей, которых учат ненавидеть друг друга, искусственно внушая им всякие страхи!

Нужно помешать этим бредовым действиям, надо прекратить эту безобразную холодную войну!»

Когда Чаплин говорит, все лицо его и серые глаза озарены умом и страстной силой чувства, — в нем виден все тот же маленький человечек Чарли, неустанно борющийся против предрассудков, против несправедливости общества и судьбы.

И единственной целью этой борьбы Чарли Чаплина есть и будет мир между людьми, мир во всем мире.

Среди самых беспорядочных, бурных приключений герои его фильмов всегда ищут восстановления справедливости, которая ведет к миру.

Оставаясь верным самому себе, Чаплин говорит:

«Я не политический деятель. Я не причастен ни к какой политике. Не принадлежу ни к какой политической организации. Я — артист, индивидуалист, пожалуй, меня можно назвать либералом.

Но я прекрасно знаю, что тот путь, на который кое-кто намеревается свернуть мир, — чистейшее безумие, ибо он может привести только к всеобщей войне и к полному растлению человеческой души. Если мы хотим избежать непоправимой катастрофы, мы должны попытаться совместными усилиями понять существо проблем, вызывающих разногласия между странами, и устранить их путем переговоров; надо прийти к такому соглашению, которое дало бы возможность каждому народу жить сообразно своим привычкам и стремлениям, а каждому человеку возвратило бы сознание своего достоинства и чувство солидарности с себе подобными».

Позднее, в беседе с известным советским кинорежиссером Сергеем Герасимовым, Чаплин еще раз горячо высказался о необходимости взаимопонимания и согласия:

«Я знаю, что на наших глазах совершается важная эволюция, и ничто ее остановить не может. Проблемы, которые эта эволюция ставит перед западными странами, очень сложны с точки зрения экономической и создают весьма реальные трудности для Франции, для Англии и других стран Западной Европы. Необходимо, чтобы Советский Союз дал общественному мнению новые доказательства своего желания облегчить разрешение этих проблем».

...Мы приехали на берег озера Леман в Мануар дю Бан для вручения Чарли Чаплину Международной премии мира за 1953 год — свидетельство любви, которую питают к нему миллионы людей за то, что его творчество, проникнутое высоким гуманизмом, в течение сорока пяти лет давало им утешение, радость и надежду.

Пронизанные солнцем поздней весны деревья в парке — одно из них знаменито своей тенистой кроной — колышут свои зеленые, золотистые, лиловые султаны... И мне вспомнилась заключительная речь в фильме «Диктатор»:

«Я говорю тем, кто может меня услышать: не приходите в отчаяние. Несчастье, обрушившееся на нас, — это просто следствие свирепой алчности и злобы тех людей, что боятся прогресса человечества. Ненависть людская пройдет, диктаторы падут. И власть, узурпированная ими, вернется к народам...

Солдаты! Не приносите своей жизни в жертву зверям, которые морят вас голодом и сначала обращают вас во вьючный скот, а потом — в пушечное мясо...

Солдаты! Вы не машины, и вы не скот. Вы — люди. В сердце своем

вы несете любовь к человечеству. Отбросьте же ненависть! Ненавидят лишь те, кого никто не любит, да ненормальные существа...

Солдаты! Не сражайтесь за установление рабства! Боритесь за освобождение! Ведь вы — народ, вы имеете право создать свободную и прекрасную жизнь, создать светлое будущее».

Чарли Чаплин верен себе, и то, что он говорит нынче, вполне соответствует духу этой речи и выражает те же самые чувства, какие без слов, лишь средствами мимики артист излил нам в незабываемых сценах фильма «Чарли — солдат».

В ответ на взволнованное краткое приветственное слово Веркора* он сказал: «Мы должны взять на себя обязательства вернуться к тому, что является естественным и здоровым в человеке, — к духу доброй воли, которая служит основой всякого вдохновения, всякого творчества, всего, что есть в жизни прекрасного и достойного».

Чаплин — человек простой, доступный, и каждый чувствует себя с ним легко. В светлых, блестящих его глазах играет огонек любопытства и веселости. Он весь отдается разговору, как пловец течению реки, и нередко в его жестах, в выражении глаз, в складках губ вдруг проглядывают знакомые черточки Чарли.

Когда я приехал к нему, он принял меня очень радушно и в первой нашей беседе много говорил о фильме, над которым он сейчас работает; там развертываются приключения и злоключения одного царька, лишившегося трона...

Во время своего рассказа, который, возможно, был одним из моментов творческого создания фильма, Чаплин воодушевился и, уже весь захваченный своим произведением, разыграл в лицах одну из сцен этой картины, прочел мне отрывок своего сценария.

Изображая на моих глазах с полдюжины людей, передавая их позы, жесты и реплики, Чаплин создал очень своеобразную, глубокую и едкую сатиру, бичующую некоторые стороны современной жизни. Пожалуй, эта сцена — одна из вершин актерского мастерства Чаплина.

Всем известно, сколько труда вкладывает Чаплин в свои кинокартины. Он не только чудесный артист, — он сам создает свои фильмы: сам пишет и сценарий и музыку к фильму.

«Чтобы сделать фильм, — объяснял он мне, — я должен создать целый мир, в котором вложенные в картину идеи будут развиваться совершенно логично.

Каждая деталь в декорации, каждая мелочь в действии, каждое слово в диалогах, все музыкальное сопровождение, данное как фон или как отдельный штрих, должны сочетаться гармонически и создавать соответствующую атмосферу, особый мирок, где мой замысел и мои взгляды могут выражаться свободно, непринужденно и логично».

И создавая эту творческую атмосферу, Чаплин достигает совершенства в том сочетании правды и поэзии, которое является тайной его таланта.

Из всех своих картин Чаплин, кажется, больше всего любит «Огни рампы», «Новые времена», «Огни большого города» и находит, что наибольшим комизмом отличается его немой фильм 1916 года «Граф».

... Сотни миллионов людей относятся к Чаплину с теплым чувством, восхищаются огромным дарованием художника.

Личное общение с Чаплиным дает подлинную радость, ибо тогда ясно убеждаешься, что у Чаплина, этого поэта, артиста и философа, в сердце живет горячая любовь к людям.

(«В защиту мира», № 38, 1954 г.)

---

* Французский писатель — член делегации, вручавшей Чаплину Международную премию мира.

К. ПАРАМОНОВА

ПУТЬ ВЫДАЮЩЕГОСЯ МАСТЕРА

Георгий Эдуардович Гребнер был одним из тех пионеров, которые стояли у истоков социалистического киноискусства полные отваги и радужных надежд создать новую, невиданную ранее кинематографию как самое массовое, подлинно народное искусство.

С фронтов гражданской войны будущий кинодраматург принес в искусство неодолимое желание победить и на этом неизведанном и, может быть, еще более сложном фронте победить во имя Родины и свершения светлых революционных идей. Он принес с собой неутолимую жажду творить, полным голосом рассказывать людям о днях немеркнущей славы нашей Родины.

Молодым советским кинодраматургам свою деятельность пришлось начинать буквально на голом месте. Не было не только «классического наследия» и каких-либо образцов для подражания, не было не только теории кинодраматургии, но и ясного понимания, что сценарий — это основа будущего фильма. Все было неопределенно и неизведанно, все требовало дерзаний, творческой смелости и веры — глубочайшей веры в правильность пути революционного искусства.

Каждый шаг должен был стать открытием. То, что кажется теперь ясным и принято как непререкаемая истина, тогда рождалось в муках борьбы со старым, консервативным. Прежде всего приходилось бороться за киносценарий.

Вместо неряшливой записи, лишенной какой-либо сценарной формы, молодые драматурги стремились создавать такие киносценарии, которые заставили бы кинорежиссеров увидеть глазами автора кадр за кадром всю обстановку, людей и события. Это означало стремление утвердить сценарий как самостоятельное, полноценное художественное литературное произведение. Развертывалась борьба с импрессионистской импровизацией, с разгулом формализма. Различные формалистические теории и «ориентация на Голливуд» были теми опасными, реально существующими препятствиями, преодолевая которые первые советские кинематографисты утверждали новое, социалистическое киноискусство.

Г. Гребнер вместе с Н. Зархи, О. Леонидовым, О. Бриком, включившись в эту борьбу, не отделяли своего литературного труда от кинопроизводства. Они понимали, как рождается фильм и как важно быть «всегда под рукой» у режиссера, особенно когда так сильно было стремление к произвольной интерпретации сценария. Именно поэтому все они составляли не только постоянную авторскую группу кинофабрики «Межрабпом-Русь», но были ее литературным отделом. В этом творческом коллективе Гребнер занял особое место, как самобытный и сильный художник.

Одной из особенностей его творчества была смелость. Это проявлялось буквально во всем: в выборе темы, в ее решении и даже в том, как он преодолевал творческие поражения. Они огорчали его, но не останавливали, не сковывали. Первый сценарий Гребнера был неудачным, его забраковали. Молодой сценарист тотчас же принялся за второй — «Торговый дом М. С. Трофимова и К°», который был принят и поставлен без изменений.

С первых же своих шагов в кино Гребнер проявляет тяготение к сложным темам современности, в которых отразились бы актуальные явления действительности. Так, в 1925 году по его сценарию режиссер Я. Протазанов поставил фильм «Его при-

зыв» — первое художественное кинопроизведение, посвященное В. И. Ленину.

В автобиографии кинодраматург писал, что для него настоящая жизнь началась с Октябрьской революции. Он работал в секциях Моссовета, много писал, был одним из организаторов Союза советских журналистов. Именно поэтому, являясь активным участником общественной жизни молодого социалистического государства, он был первым советским драматургом, показавшим образ вождя в кино и глубоко осознавшим значимость и глубокий смысл этой темы для советского народа.

Человек исключительной работоспособности, Гребнер радовал всех своей продуктивностью и широтой интересов. Свыше двадцати художественных немых фильмов было поставлено по его сценариям. Среди них такие известные, как «Саламандра», «Медвежья свадьба», а также «Черное золото», «Соперницы», «Хромой барин», «Кирпичики» и другие. Некоторые сценарии были написаны Гребнером совместно с А. Луначарским.

Комедии и драмы, оригинальные сценарии и экранизации — все интересовало и волновало драматурга.

В поле его зрения была и научно-популярная кинематография — по его сценариям поставлены фильмы: «Непрерывный поток», «Жидкое солнце», «Метеор над тайгой», «Рауль Амундсен» и другие.

Уже в период немого кино в творчестве Гребнера проявились те черты, которые впоследствии стали главными, ведущими, определяющими всю его работу как кинодраматурга. Немому кино сценарист был обязан и своей прочной, на всю жизнь оставшейся вере в изобразительную силу кинематографа.

Для Гребнера важно было быть правдивым и точным не только в изображении самого факта, но и в передаче деталей, описании места действия, одежды, окружающей обстановки. Поверхностное и искаженное знание жизни мстит художнику, делает его беспомощным и слабым. В кино это сказывается особенно сильно. Поэтому творческий процесс Гребнера всегда начинался с глубокого вторжения в жизнь, с основательного изучения всех имеющихся материалов.

Гребнер часто говорил, что он не может написать сцену или эпизод, пока не увидит хотя бы в музейных экспонатах и репродукциях вещей, предметов, обстановки, в которой происходит действие. И позднее, работая, например, над экранизацией повести «Крымское подполье», посвященной партизанскому движению в Крыму в период Великой Отечественной войны, он не удовлетворялся подробными консультациями автора книги — участника и одного из руководителей этого движения — Н. Козлова, а всесторонне знакомился с архивными материалами, ездил по местам действия, всматривался в музейные экспонаты. В сценарии непосредственно по ходу действия были даны такие подробные пояснения, которых не было даже в повести.

Когда киноискусство обогатилось звуком, мастерство Гребнера особенно расцвело и возмужало. По его сценариям было поставлено около двадцати звуковых художественных фильмов. Среди них такие, как «Суворов», «Песнь о «Варяге», «Пятнадцатилетний капитан», «Гибель сенсации», «Восстание рыбаков», «Гибель «Орла», «Дочь моряка» и другие.

Обозревая большой и яркий творческий путь кинодраматурга, мысленно представляя себе созданные им образы, с любовью и уважением думаешь о той огромной творческой энергии, о том большом труде, которые были вложены Гребнером в советскую кинематографию. За каждым его сценарием, за каждым новым образом и сюжетом мы чувствуем трепетное, благородное сердце художника, горячо любящего своих героев и ненавидящего все, что мешает им жить, трудиться и бороться во славу Отчизны.

Патриотическая тема была для него всегда главной, ведущей.

В 1939 году Г. Гребнер написал «Суворова». До настоящего времени — это один из лучших наших историко-биографических сценариев. Ценность его в том, что в нем верно переданы события отечественной истории, а все произведение построено так, что образ Суворова неразрывно связан с народом. Прошло много лет с тех пор как на экранах впервые появился этот фильм, но образ великого русского полководца, образ поистине яркий и рельефный живет в нашей памяти. Кинодраматург воссоздал образ героя во всей силе его полководческого гения, во всем многообразии его человеческого характера. Талантливый артист Н. Черкасов воплотил этот образ на экране, приблизил к зрителю. Успех актера заставляет порой забывать, что источник победы — это в пер-

вую очередь труд писателя, упорный, кропотливый, неведомые зрителю искания и творческие волнения.

Гребнер поднял из архивов многочисленные тома исторических документов, изучил мемуары, художественную литературу. Здесь были и правдивые описания научно достоверных фактов и материалы лживые, искажающие историю, тенденциозно извращающие ее. Шаг за шагом восстанавливалась драматургом историческая истина, вырисовывались эпизод за эпизодом, а их много, и все они интересны и кажутся важными. Как отобрать самое ценное и вложить его в стройный каркас художественного произведения? Как показать пафос борьбы и раскрыть характер, воссоздав на экране «кусок жизни» подлинного, живого, во плоти и крови человека, близкого народу? Здесь нужны и аналитический взгляд исследователя, и тонкий вкус художника, и высокое знание «тайн» кинематографического искусства.

У Гребнера сложились свои, выношенные за многие годы драматургические приемы, мысли о драматургии сценария, о его форме. Лучшие сценарии Гребнера могут и должны стать школой сценарного мастерства: разработка драматургического конфликта, сюжета, лепка образа, искусство ремарки, построение эпизода — все это и многое другое заслуживает самого глубокого исследования и изучения.

В этом свете особый интерес представляют его три исторических сценария. Строятся они на крупных, социально значимых конфликтах, отражающих борьбу прогрессивного с реакционным, глубокую пропасть между теми, кто движет историю вперед, и теми, кто осужден историей, кто тщится утвердить свое господство над людьми вопреки интересам народа.

В «Суворове» — это сложная борьба полководца, выражающего прогрессивные чаяния России, с мракобесом, солдафоном, насаждающим пруссачество, — Павлом. Борьба острая, длящаяся многие годы. Суворов никогда не бывал в ней побежден, сломлен. Находясь в ссылке, больной, морально измученный старик брал верх, побеждал, заставляя склониться перед ним всесильного императора.

В «Штурме Измаила» — это не только осада сильнейшей в мире крепости, не только «штурм» косности военной науки, но и глубокая идейная борьба с теми, кто предавал интересы России.

Г. Э. Гребнер

В «Песне о «Варяге» — это борьба русских моряков, представителей великого народа, с коварным врагом, это история беспримерного героического подвига.

Значительный интерес представляет тонкое умение кинодраматурга композиционно построить свое произведение, соединив в органическое единство и конфликт, и сюжет, и систему образов. Отобранный и хорошо изученный драматургом жизненный материал, как жидкий металл, выливается в форму композиционно строго очерченного произведения, каждая часть которого закономерно связана с другой.

Раскрывая историю характеров, их становление и жизненную сложность, Гребнер обычно строил сюжет так, что избегал информационных, в драматургическом отношении пустых, бесцветных эпизодов. Сюжет у него развивается в столкновении характеров, в борьбе противоположностей. Когда же сценаристу нужна информация или перенос действия в другое время, он использует надпись. Читая сценарии Гребнера, невольно подчиняешься обаянию созданных им живых человеческих характеров, следишь за развитием действия, проходящего перед глазами, как сама жизнь, во всей своей подлинности.

Заслуживает внимания работа драматурга над экспозицией — первой обрисовкой

времени и места действия, раскрытием тех факторов, которые определяют впоследствии конфликт произведения. В сценариях Гребнера экспозиция никогда не бывает вялой, разыгранной в диалогах информацией. Экспозиция у него — это умело сконцентрированные события. Так, в «Суворове» — это «погоня» адъютанта Мещерского за армией Суворова. В резко выписанных встречах с суворовскими солдатами выясняется сложившаяся к тому времени обстановка. Весь героический путь, по которому вел полководец свои войска, как бы встает перед глазами зрителя, когда он видит те испытания, которые приходится преодолевать Мещерскому. В «Штурме Измаила» — это колоритные картины торжества Оттоманской Порты, коварные замыслы ее европейских союзников и картины отступления войск генерала Гудовича.

Придавая значение тому, как быстро и насколько прочно будет завоевано с первых же кадров внимание зрителя, Гребнер первые страницы своих сценариев выписывал особенно тщательно, так что самое придирчивое чтение не позволяло обнаружить лишние, малозначимые эпизоды.

Только вслед за точной, хорошо продуманной экспозицией драматург вводит в действие своих главных героев. Как правило, первые сцены, в которых показан герой, всегда эффектны. Но это не внешний эффект: все органически связано с развивающимися событиями. В «Суворове» мы впервые видим бесстрашного полководца, которого несут на руках два рослых фанагорийца, а толпы задымленных, чумазых, радостно возбужденных солдат сотрясают воздух приветственными криками. Зритель уже подготовлен к тому, чтобы понять дорогую цену победы Суворова. Возникшая перед глазами картина вдребезги разгромленного неприятельского лагеря с брустверами, усеянными телами убитых, дополняет это представление.

Сложный, противоречивый и обаятельный образ великого полководца возникает резким контрастом с происходящими событиями в сценарии «Штурм Измаила». Суворов появляется впервые в полусотне шагов от грозной и могучей крепости: «Полководец и крепость впервые стоят лицом к лицу». У подножья каменной громады юношески стройная фигура Суворова кажется особенно маленькой, хрупкой, а безудержная храбрость, равнодушие к опасности и зоркая практическая наблюдательность говорят о незаурядных чертах характера полководца.

Примечательно, что показ героического экипажа «Варяга» драматург начал не с капитанского мостика и кают-компании, а с бака, то есть той части носовой палубы, которая издавна известна как место для матросов-курильщиков. Здесь в незамысловатой беседе возникают образы русских матросов, чей дух непреклонен, чьи сердца полны любви к народу, кто смысл своей жизни видит в верном служении родине.

Руководствуясь марксистскими положениями о роли народа и личности в истории, Гребнер стремился показать положительного героя исторического произведения как человека, связанного с народом и выражающего его волю, а это обусловливало глубоко продуманную систему образов. В сценариях Гребнера система образов требует самого внимательного изучения. Посвящая свои произведения лицу исторически значительному, уделяя ему основное место, драматург наряду с менее значимыми подлинными историческими персонажами выводил образы вымышленные. И эти вымышленные персонажи становятся в произведении теми значительными, художественными образами, которые и способствуют правильному решению темы, выдвигая на первый план роль народа.

Очень высоко у Гребнера мастерство лепки образов. Используемые для этого художественные средства весьма многообразны. Здесь и портретная характеристика героя, и его поведение; умелое использование средств немого кино, изобразительных деталей; сопоставление действующих персонажей с окружающей средой, что порой сильнее, чем самые изящные диалоги и содержательные монологи, ярко раскрывают существо образа. Таковы Суворов перед Измаилом; молодой секунд-майор Неклюдов, под собственную команду одиноко «штурмующий» крепость; командиры «Варяга» и «Корейца», видящие на горизонте японскую эскадру из четырнадцати кораблей, и другие примеры.

Но главная особенность мастерства драматурга — умение раскрыть характер в столкновении, в сложных взаимосвязях с другими персонажами, в постепенном выявлении многих сторон характера действующих персонажей; для этого он использует и крупные мазки, определяющие социальную, идейную сущность образа, и мельчай-

шие детали, оттеняющие главное и придающие образу живость и конкретность.

В сценарии «Суворов» за торжественной встречей армии и Суворова драматург показывает, как ординарец Прохор, заставляя полководца надеть мундир, отечески покрикивает на него. И эта удачно найденная деталь, характеризующая взаимоотношения полководца и его слуги, придает образу Суворова человечность и теплоту.

Создавая образ великого полководца, драматург оттачивал мельчайшие его грани и добивался, чтобы читатель и зритель увидели живой человеческий характер со всеми его индивидуальными чертами. Это особенность лепки образа исторического персонажа крайне важна, ибо исторический герой, его думы и деяния волнуют зрителя тогда, когда он понимает не только идею, вдохновляющую героя, но и его человеческую сущность. Об этом у нас и по сию пору часто забывают, создавая вместо человеческого характера холодные бронзовые статуи.

В сценариях Гребнера, как правило, нет «проходных», незначительных эпизодов. Каждую самую небольшую сценку он наполняет глубоким драматургическим смыслом, связывая ее с главной линией повествования. Он всегда искал заостренности, жанрового колорита, занимательности и юмора, которые делали сцену интересной, впечатляющей и художественно ярко выражали нужную драматургу мысль.

Великолепно чувствуя и понимая все возможности и кинодраматургии и кинорежиссуры, драматург предусматривает в сценарии и ритмический рисунок сцен, и монтажные переходы, и даже использование звуковых и световых красок.

В «Песне о «Варяге» смена коротких эпизодов перед объявлением войны помогает автору создать атмосферу настороженности, ожидания опасности. Глубокая тишина, которая встретила суворовских солдат на подступах к ледникам Сен-Готарда, мигающий световой сигнал с японского судна перед началом военных действий в нейтральном порту Чемульпо или исступленный вопль чернобородого муэдзина, появившегося на балкончике самого высокого минарета крепости Измаил,—все это придает выразительность действию и заменяет сотни слов, которыми зачастую некоторые наши драматурги пытаются заполнить пустоту и художественную невыразительность эпизода.

Там, где сам диалог должен донести до зрителя смысл происходящего, Гребнер немногословен в авторском тексте. Но сколько описаний он дает в своих сценариях, когда хочет показать режиссеру место действия, обстановку, костюм героев во всех подробностях и деталях. Он словно боится, что режиссер что-либо упустит, недосмотрит. Ремарка Гребнера отличается своей точностью и подробностями, помогающими режиссеру, оператору, актеру и художнику в осуществлении постановки. В то же время сколько истинного мастерства и в его короткой ремарке! Вот, например, в беседе с Мещерским, раскрывая ему свой стратегический замысел, Суворов наклонился к карте и, схватив кусок мягкого угля, прочертил стремительную линию своего удара на вражеский тыл. «Эта линия сверкнула по лесам и болотам, словно дерзкая черная молния», — пишет драматург, характеризуя стремительный поход суворовских армий.

Гребнер блестящий литератор, владеющий словом, и великолепный кинематографист, знающий все «секреты» этого искусства. Киноискусству он отдал лучшие годы своей жизни, никогда не изменяя ему. У него не было «простоев» — он всегда работал, всегда писал, изучал материалы, осваивал ту или иную науку, выискивал иконографический материал.

Вне работы, вне творчества Гребнер не мыслил себе жизни. Полный творческих сил, мечтавший писать и писать, он был сражен смертельной болезнью.

Нет среди нас милого, обаятельного человека — Георгия Эдуардовича Гребнера, ушел удивительный мастер кинодраматургии. Но осталось его творчество, живут на экранах его прекрасные произведения, волнуя и радуя нас своей художественной силой, своими благородными идеями.

ХРОНИКА

В Министерстве культуры СССР

СОВЕЩАНИЕ О РАБОТЕ СЦЕНАРНЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ

Перед работниками советской кинематографии поставлена задача значительно расширить производство художественных кинофильмов с тем, чтобы уже в ближайшее время довести выпуск до 150 фильмов ежегодно. Такой объем работы потребует новой организации и новых методов работы. В первую очередь необходима более оперативная и в то же время более углубленная работа сценарных организаций и их редакторского состава.

Этому вопросу было посвящено совещание директоров киностудий, начальников сценарных отделов, редакторов Главного управления кинематографии и студий, созванное в конце июля заместителем министра культуры СССР Н. Охлопковым.

Большую часть своего доклада начальник сценарного отдела Главного управления кинематографии И. Чекин посвятил анализу работы сценарных отделов и Сценарной студии за последние годы. Сейчас уже наблюдается некоторое повышение количества сценариев, передаваемых в производство, однако качество их вызывает тревогу. Мало появляется ярких сценариев, правдиво и разносторонне отображающих советскую действительность. Кинодраматурги должны создавать сейчас сценарии не только равные лучшим сценариям прошлых лет, но и превышающие их уровень. В большинстве же у нас получаются произведения примитивные, средние, стандартные. Снижение общего уровня кинодраматургии и нехватка полноценных сценариев привели к тому, что очень многие режиссеры стали писать сценарии сами, зачастую не обладая необходимыми для этого творческими возможностями. Эта ненормальная практика не способствует, разумеется, улучшению дел на сценарном фронте. В таких сценариях, как и во многих произведениях недостаточно квалифицированных драматургов, присутствуют типические ошибки и недостатки: схематизм, чрезмерное увлечение показом отрицательных сторон действительности, схоластическая трактовка образов партийных руководителей, бедность и серость языка.

Критика пьесы Л. Зорина «Гости» и других идейно порочных драматических произведений — это серьезный сигнал для многих авторов и для редакторского аппарата. В отдельных сценариях последнего периода можно наблюдать идейные и художественные недостатки, в той или иной степени родственные недостаткам пьесы Л. Зорина.

Докладчик указал на то, что многие сценарии, одобренные редакторами, а порой и художественными советами киностудий, редакционной коллегией Сценарной студии, оказывались впоследствии непригодными для постановки. Были случаи одобрения слабых в идейно-художественном отношении сценариев и в самом Главном управлении кинематографии.

Все это говорит о том, что редакторский аппарат работает недостаточно ответственно, порой либерально. Нередко редакторы, правильно оценив сценарий, оказываются недостаточно принципиальными и под напором автора и режиссера снимают свои возражения. Между тем нетерпимость некоторой части режиссеров и драматургов к редакторской критике, как правило, приводит в итоге к снижению качества сценариев, а затем и фильмов.

Слабую помощь в развитии сценарного дела оказывает киноорганизациям комиссия по кинодраматургии ССП. Сейчас, когда предстоит привлечение в ряды кинодраматургов большого количества свежих писательских сил, роль этой комиссии особенно вырастает, ей необходимо оживить свою работу.

В прениях по докладу выступил ряд работников Главного управления кинематографии и студий, анализировавших недостатки, которые мешают правильной постановке сценарного дела.

С. Кузнецов (Мосфильм) обратил внимание совещания на задачи подготовки большого количества сценариев для равномерной загрузки производства. Он указал на то, что до сих пор не изжита порочная практика запуска в производство недоработанных сценариев. Это ведет к простоям и непроизводительной затрате больших средств. С. Кузнецов считает, что в результате многочисленности инстанций, обсуждающих сценарий, писатели потеряли чувство

ответственности за свою работу. Редакторы проявляют в работе с авторами недостаточную требовательность.

С. Бабин (студия имени М. Горького), анализируя работу редакторского состава, указал, что, с одной стороны, не все редакторы на киностудиях обладают достаточной квалификацией, с другой — зачастую сама производственная обстановка оказывает на редакторов давление и заставляет их передавать в производство недоработанные сценарии. Бабин внес предложение разрабатывать режиссерский сценарий до запуска фильма в подготовительный период.

Директор Сценарной студии В. Дулгеров считает, что редакторы сценарных отделов, в особенности в сценарном отделе Главного управления, превратились в своего рода рецензентов, оценщиков готовых произведений, в то время как основным в работе редактора должно быть участие в творческой работе автора. Нужно отойти от практики писания отзывов и заключений. В работе над сценарием нужна коллегиальность, в заключениях же, зачастую написанных одним лицом, отсутствует искусствоведческий анализ, оценка часто основана на вкусовщине.

Чтобы успешно подготавливать сценарии, надо во многом пересмотреть организационные вопросы, пересмотреть устаревший типовой договор.

За последние годы наблюдается отлив писательских сил из кино. Многие же из тех, кто продолжает работать в кино, приходят с малозначительными замыслами, отдавая основное внимание другим жанрам литературы. Необходимо изучить претензии авторов, устранить ненужные трудности на пути прохождения сценариев, обеспечить наибольшую объективность и принципиальность их оценки.

В. Дулгеров указывает на то, что при правильной постановке дела можно выявить большие резервы на производстве, можно вовлечь в работу над сценариями большое количество новых авторов.

По мнению Г. Марьямова (Мосфильм), докладчик не выдвинул положительной программы действий. Задачу нельзя решить старыми методами. Безответственность сценарных отделов во многом порождена системой опеки над ними. Предоставление им большей самостоятельности поможет и увеличению количества и повышению качества сценариев.

А. Штейн (председатель комиссии по кинодраматургии ССП СССР) призывал редакторов и руководителей кинематографии бережнее относиться к работе авторов, стараться соединять писателей с режиссерами на ранних стадиях работы. Это поднимет веру писателей в то, что их замыслы будут осуществлены на экране, вернет писателей в кино, поможет привлечению новых сил.

Начальник Главного управления кинематографии К. Кузаков в своем выступлении указал на то, что именно сценарным отделам студий надлежит возглавить борьбу за увеличение количества, повышение качества сценариев. В последние годы выпускалось мало фильмов, и в психологии киноработников еще не изжиты неверные методы работы. Среди сценарных заказов мало значительных тем. В жизни происходят большие события, а кинодраматурги обходят их. У нас мало сценариев о работниках сельского хозяйства, промышленности, о людях науки и техники, об армии и т. д. Нельзя оставаться регистраторами заявок, приносимых авторами, нужна более смелая инициатива в выдвижении тем.

Во многих сценариях хромает драматургия, ослаблен сюжет, нет увлекательности. К. Кузаков упрекает редакторов в либерализме — зачастую редактор в процессе работы втягивается в недостатки сценария, перестает их замечать.

Необходимо покончить с недостаточно уважительным отношением к труду писателей в кино, пересмотреть положение об авторском праве и оплате.

Чтобы в ближайшее время резко увеличить количество выпускаемых фильмов, надо наряду с борьбой за создание высококачественных оригинальных сценариев широко использовать богатства классической и современной литературы и экранизировать лучшие произведения русских и зарубежных писателей.

Нужно сделать очень многое, чтобы создать перелом. Есть предложение об открытии сценарных мастерских, в которых крупные кинодраматурги с помощью редакторов будут руководить несколькими молодыми авторами. Нужно провести всесоюзный семинар для редакторов сценарных отделов студий, в первую очередь — периферийных. Большое значение будет иметь отказ от устаревших, бюрократических форм рассмотрения сценариев. Студиям следует предоставить бóльшую самостоятельность.

М. Блистинов (Минск) внес предложение о проведении конкурса на литературные сценарии.

Выступившие в прениях М. Зунтнерс (Рижская киностудия), С. Швейдель (Ташкентская киностудия), И. Кошевой (Киев), В. Беляев (Ленинград), И. Ростовцев (Мосфильм), А. Васильев (Таллин), В. Абызов (Алма-Ата) и М. Шатирян (Ереванская киностудия) подняли в своих выступлениях ряд вопросов, связанных с условиями труда редактора и технического оснащения республиканских киностудий.

В конце совещания с большой речью выступил заместитель министра культуры СССР Н. Охлопков.

Он указал на то, что центральным вопросом сейчас является поднятие идейно-художественного качества выпускаемых фильмов. Поскольку «у колыбели» будущего фильма всегда стоит редактор, следует повысить требовательность редакторов, поднять формы их идейно-политического воспитания. Редакторы ведут большую, трудную работу, работают зачастую очень самоотверженно. Но нельзя закрывать глаза на то, что в их работе часто можно наблюдать поверхностность, потерю зоркости, чрезмерное доверие к работе автора.

За последнее время многие авторы обратились к разработке интимно-психологической темы. Это отрадное явление, но здесь легко стать на путь создания мелких произведений. Психологическая тема может и должна быть в каждом отдельном случае доведена до большого социального звучания, до обобщения. Многие классические произведения подтверждают это.

Недавно можно было наблюдать, как в искусстве появляются произведения, изображающие производство, профессию, а не людей. Теперь наблюдается другая крайность: многие авторы уходят в камерность, с экрана начали исчезать колхозные поля, индустриальный пейзаж. Мы начали стесняться поэтического языка, любования природой.

Необходимо поднимать в сценариях значительные социальные проблемы и при этом не забывать о многообразии жанров.

Советское кино издавна отличается от кино буржуазных стран своей глубиной, содержательностью, умом. Поэтому обидно, когда у нас появляются фильмы, не становящиеся для зрителя собеседником, учителем. А у нас есть фильмы и сценарии, в которых герои бедны душой.

Неправильна тенденция ставить исключительно пышные, постановочные, широко масштабные сцены, забывая о судьбах простых людей.

В недавний период кино совершило немало ошибок. Схематизм и одностороннее изображение людей даже поощрялось, многогранное построение образа стало встречаться в фильмах редко. Надо побудить авторов отказаться от этой неправильной тенденции. Одноплановое изображение характеров мешает раскрыть большую социальную тему.

Правильная критика пьесы «Гости» неверно понята кое-кем из авторов. Надо четко осознать, что положительный герой, которого мы будем изображать, не может сражаться с бледным, картонным противником. Недостатки в нашей действительности и носители этих недостатков должны изображаться реалистически.

Н. Охлопков указал на необходимость поставить редакторов в более благоприятные условия для глубокого знакомства с жизнью и призвал работников сценарного фронта проявлять больше инициативы, творческой заинтересованности в работе автора, быть более принципиальными и настойчивыми, добиваясь создания произведений, отвечающих выросшим требованиям советского зрителя.

НАУЧНО-АТЕИСТИЧЕСКАЯ КИНОПРОПАГАНДА

Киностудии научно-популярных фильмов работают над созданием научно-атеистических картин. Так, на Московской студии находится в производстве ряд естественно-научных фильмов, популярно разъясняющих явления природы, вокруг которых религия создает туман необъяснимости и таинственности.

Цветные фильмы «Солнечное затмение 1954 года», «Меченые атомы», «На службе науки», «Враги и друзья» призваны разоблачать несостоятельность и вредность суеверий и предрассудков, нагромождаемых вокруг таких явлений, как солнечное затмение, массовое появление на полях вредных насекомых, электрические разряды в атмосфере и т. д.

«Меченые атомы» и «На службе науки» покажут, как материалистическая наука проникает вглубь окружающего нас мира, расширяя наши познания о нем, доказывая, что в мире нет непознаваемых явлений.

Постановщик фильма «Меченые атомы» В. Шнейдеров пересматривает режиссерский сценарий с тем, чтобы ярче оттенить в нем торжество науки над религией, проповедующей беспомощность человека перед лицом природы. В создании этого фильма принимают участие большие коллективы ученых: проф. Г. Франк (автор сценария), директор института физиологии растений академик А. Курсанов (главный консультант), директор института биофизики проф. А. Кузин, профессора А. Соколов, Е. Ратнер, В. Клечковский (консультант) и другие. Фильм должен быть закончен в 1954 году.

Режиссер Л. Антонов работает над фильмом «Враги и друзья», который расскажет о полезных и вредных насекомых, о том, как ученые используют биологические особенности отдельных видов насекомых для истребления вредителей садов и полей.

Религиозные проповедники нередко противопоставляли новейшим достижениям агротехники молебствия о дожде, о спасении урожая, звали людей не в поле, а в церковь. Создаваемые сейчас сельскохозяйственные фильмы о новых высокоурожайных сортах растений, о новых породах животных и т. п. будут разъяснять вред религии, которая отрицает роль научных знаний в покорении природы и ослабляет волю людей, борющихся за высокие урожаи.

Цветной фильм «Памяти Мичурина» (режиссер Б. Светозаров, главный консультант академик Н. Цицин), подготовляемый к 100-летию со дня рождения Мичурина, расскажет о том, как церковники мешали великому ученому в его деятельности, как они объявляли его труды «вредными», ненужными для человека.

Находятся в работе фильмы, которые смогут быть широко использованы в научно-атеистической пропаганде: «В мире микробов», «Геологическая история нашей Родины», «Солнечный камень», «Космические лучи», «Развитие жизни на земле».

Ленинградская киностудия научно-популярных фильмов работает над двумя большими цветными картинами: «Тайны вещества» и «Звезды светят людям».

Первая картина расскажет о внутриатомном строении вещества и об атомной энергии. Творческий коллектив фильма (сценарист В. Грязнов, режиссер П. Клушанцев, консультанты — профессора Д. Наследов и Н. Добротин) ставит своей задачей наглядно объяснить сложнейшие процессы, протекающие внутри атома, и возможности использования атомной энергии.

Для борьбы с суевериями и предрассудками большую ценность представляет и фильм «Звезды светят людям» — о разностороннем использовании людьми открытий астрономической науки.

Готовятся новые сценарии на научно-атеистические темы: о Музее истории религии Академии наук СССР, о вулканах и землетрясениях и другие.

Кроме того, в прокате находится ряд фильмов, которые могут и должны быть использованы в научно-атеистической пропаганде. Таковы, например, короткометражные фильмы по астрономии — «Земля в пространстве», «Земля и луна», «Затмение солнца и луны», «Марс», «Метеориты», «Солнечные и лунные затмения» и другие; по палеонтологии — «На поиски динозавров», по метеорологии — «Разведчики погоды», по биологии — «Тайна куриного яйца», «Мнимая смерть», «Живая клетка», «В капле воды», «Фитонциды»; серия фильмов о профилактике заболеваний и борьбе с ними, о строении человеческого тела и т. д.

Несомненно найдут свое место в научно-атеистической пропаганде цветные фильмы: «Вселенная», «У истоков жизни», «Во имя человека».

Надо надеяться, что Всесоюзное общество по распространению политических и научных знаний, органы кинопроката и культурно-просветительной работы примут меры для наиболее полного использования выпущенных и выпускаемых фильмов.

Большая работа проводится также фабрикой «Диафильм», выпустившей, в частности, следующие картины: «Наука и религия о строении Вселенной», «Как советская наука изучает Вселенную», «Необыкновенные небесные явления», «Мир звезд», «Закон всемирного тяготения», «Земля в мировом пространстве», «Происхождение земли и планет», «Кометы и метеоры», «Межпланетные путешествия», «От ракеты до реактивного двигателя», «Астрономия на службе народного хозяйства», «Предсказание погоды», «Основы жизни», «История развития жизни на Земле», «Возникновение жизни», «Сквозь даль веков», «Новые достижения советской биологической науки», «Происхождение человека», «Кладовые солнца», «Происхождение гор и материков», «Происхождение культурных растений», «И. П. Павлов — великий русский физиолог», «Учение И. П. Павлова о высшей нервной деятельности», «Н. И. Пирогов — выдающийся врач и ученый», «К. А. Тимирязев — великий русский ученый», «Мичурин — великий преобразователь природы», «Преобразующая роль мичуринской науки», «Мичуринское учение об управлении ростом и развитием растений», «Мичуринское учение о наследовании приобретенных признаков».

Подготовляются новые научно-атеистические диафильмы: «Было ли начало и будет ли конец мира?», «Солнечные и лунные затмения», «Происхождение домашних животных», «Землетрясения», «Вулканы», «Есть ли жизнь на других планетах?», «Борьба с суевериями и предрассудками», «Происхождение и классовая сущность христианства», «Происхождение и классовая сущность религиозных предрассудков, обрядов и их вред», «Московский планетарий» и другие.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ КИНО В НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ РАБОТЕ ВУЗОВ

В советских академиях, вузах, научно-исследовательских институтах киноаппарат в наши дни становится незаменимым точным прибором, обеспечивающим визуальный анализ явлений и процессов, скрытых для непосредственного наблюдения, и дающим возможность анализировать эти процессы в цифровых величинах.

Широко применяется киносъемка, например, при научно-исследовательских работах в области гидродинамики, помогая ученым и инженерам в создании грандиозных гидротехнических сооружений.

В практике многих вузов находит применение простейший вид научно-исследовательской киносъемки — кинодокументация. Киноаппарат фиксирует лабораторные опыты, наблюдения, документирует деятельность научных экспедиций, давая возможность преподавателям приобщать к научной работе самую широкую аудиторию.

Сотрудниками кафедры научной фотографии и кинематографии Московского ордена Ленина государственного университета имени М. В. Ломоносова заснят фильм «Развитие функций руки в раннем онтогенезе». Научные работники периодически фиксировали развитие функций руки ребенка от момента рождения до четырех месяцев. Эта кинодокументация проводилась под научным руководством действительного члена Академии педагогических наук СССР профессора А. Леонтьева и явилась дип-

ломной работой студентки университета Л. Калининой.

Преимущества кино как метода научного исследования выявляются особенно ярко в изучении процессов, недоступных для обычного наблюдения.

Так, применив при микрокиносъемке люминесцентный метод в соединении с цейтрафером, аспирант кафедры научной фотографии и кинематографии МГУ И. Бируков впервые в мировой науке дал возможность биологам увидеть в естественном цвете протекание жизненных процессов клетки.

В Ленинградском политехническом институте имени М. И. Калинина под руководством доктора технических наук П. Глебова методом высокочастотной съемки изучался процесс распада свободных струй жидкости.

Интересная работа по изучению поведения волокна в вытяжных приборах была проведена кафедрой шерсти Московского текстильного института. В процессе исследования применялась частота съемки до 4000 кадров в секунду. Выявив с помощью киносъемок характер движения волокон в процессе вытягивания, наука помогла производству улучшить конструкцию вытяжных приборов.

Ленинградский текстильный институт провел исследовательскую работу по изучению скорости вязки узлов пряжи новаторами комбината имени С. М. Кирова. Киносъемка помогла установить наиболее рациональные приемы вязания узлов для различных видов пряжи.

Аспирант Ленинградской лесотехнической академии Фокеев предложил при строительстве гидротехнических сооружений делать у основания плотины водосливный туннель, чтобы использовать для лесосплава возникающий здесь мощный водоворот. Высокочастотная съемка опыта с моделью плотины дала возможность установить, что сплавляемые бревна, захваченные вихревой воронкой, беспрепятственно проходят по центральной оси туннеля, не касаясь и не разрушая его стен.

В Центральной кинолаборатории при Станкоинструментальном институте имени И. В. Сталина также были осуществлены скоростные киносъемки по научным темам: «Вырубка — пробивка», «Гибка», «Процесс шлифования» и другие.

Ценные результаты дала работа доцента Московского авиационного института С. Егорова, проведенная в сотрудничестве с кинооператором центральной кинолаборатории Министерства высшего образования СССР Б. Франциссоном. При помощи высококачественной кинокамеры «СКС-1» удалось исследовать влияние формы передней грани резца на процесс стружкообразования. Киносъемка проводилась с частотой до 4900 кадров в секунду. Были также изучены процесс пластического сжатия деформируемого резцом объема металла, образование плоскостей скалывания и внутриэлементные перемещения слоев деформирующегося объема металла. До этой работы ни в СССР, ни за рубежом не проводились исследования процессов скоростного резания методом высокочастотной микрокиносъемки.

В этом кратком обзоре перечислена лишь незначительная часть научных работ с применением киносъемки, проведенных в вузах нашей страны.

Широкое использование специальных видов киносъемки, позволяющих видеть на экране и анализировать явления, недоступные для непосредственного наблюдения, представляет громадную ценность не только для научно-исследовательской работы, но и для повышения качества учебного процесса в высшей школе.

«Исследование влияния формы передней грани резца на процесс стружкообразования», «Стереохроматическая окраска минералов», «Включения в кварцах морионовых пегматитов», «Вибрация фундаментов машин», «Цепной привод» и другие подобные фильмы — это не только наглядные пособия к учебным курсам, но и метод воспитания у студентов чувства нового, прогрессивного. Убедившись в широких возможностях кино как метода научного исследования, студенты учатся применять этот прогрессивный метод в своей будущей научной и производственной деятельности.

Техника киноисследования продолжает непрестанно совершенствоваться: получают дальнейшее развитие разнообразные способы скоростной киносъемки, все чаще применяется киносъемка в невидимых лучах спектра, с успехом внедряются микрокиносъемки в биологических исследованиях активных клеток, уже решены основные проблемы микростереокиносъемки и т. д.

Овладев этими методами киноисследования, деятели науки получают неоценимые возможности всестороннего анализа, измерения и наблюдения процессов в движении и развитии — в ходе времени. Применяя передовые методы исследования, советские ученые прокладывают в науке и технике новые пути.

Несмотря на имеющиеся ценные результаты применения в вузах специальных видов киносъемок, развитие научной кинематографии встречает, к сожалению, ряд затруднений. До сих пор многие из проведенных средствами кинематографа научно-исследовательских работ не выходят за пределы вузов, в которых они совершались. Не применяется метод научного киноисследования в заводских и промышленных условиях, в то время как он во многом помог бы работе новаторов производства в создании новых инструментов, новой технологии, более совершенных методов работы. Не решен вопрос материально-технического снабжения высших учебных заведений специальной киноаппаратурой, пленкой и т. д. До сих пор Всесоюзный институт кинематографии мало заботится о подготовке кадров, специализирующихся в области использования кино как средства научной документации и исследовательской работы.

Б. Кубеев

НА СТУДИИ ИМЕНИ ГОРЬКОГО

На северной окраине Москвы, в Ростокино, рядом со Всесоюзной сельскохозяйственной выставкой расположена киностудия имени Горького.

Есть в коллективе студии имени Горького группа товарищей, творческий путь которых начался более трех десятилетий назад в «Межрабпоме», и они склонны видеть зародыш нынешней студии в том коллективе, где создавались «Мать» и «Потомок Чингисхана», «Коллежский регистратор» и «Дон Диего и Пелагея», «Закройщик из Торжка» и «Аэлита», и местом рождения считают Ленинградское шоссе, где ныне помещается Московский Дом кино, а когда-то была студия «Межрабпомфильм».

Есть и другая, наиболее значительная по численности, группа — это те, кто начинал самостоятельную творческую жизнь в «Союздетфильме» и кто не без оснований полагает, что «Тимур и его команда», «Белеет парус одинокий», «Дума про казака Голоту», «Яков Свердлов», трилогия о Горьком, первые русские фильмы-сказки определили творческий облик коллектива на многие десятилетия.

Эта часть коллектива всегда указывает другую географическую точку рождения студии и до сих пор помнит и любит дом в Лиховом переулке, где ныне помещается Центральная студия документальных фильмов.

Но есть на студии и третья группа — довольно многочисленная и боевая, которая по праву считает местом своего творческого рождения село Ростокино, улицу Текстильщиков. Здесь учились они во ВГИК, здесь начинали свой самостоятельный творческий путь.

Молодежь, пришедшая за последние годы сюда на кинопроизводство, любит и ценит коллектив, раскрывший им широкие возможности творчества и труда.

И все эти, существующие лишь условно «группы», все эти люди — режиссеры, операторы, художники, редакторы, рабочие цехов, инженеры и техники сплочены сейчас в единый творческий коллектив, упорно и настойчиво идущий к единой цели — выпуску для советского зрителя максимального количества кинофильмов хороших и разных. И в этом сила коллектива студии.

...Обычный рабочий день. В коридорах студии тихо. Люди, встретившись и поговорив коротко и деловито, скрываются за дверьми с обозначенными на красивых табличках наименованиями цехов и съемочных групп.

Работникам студии хотелось бы, чтобы табличек было больше, и нельзя не согласиться с ними: теснота в комнатах творческих групп и цехах невероятная. Превращение коридоров в рабочие помещения — дело мало удобное, но... нельзя и не оценить деловых качеств людей, твердо усвоивших, что лучше работать в тесноте, чем, как бывало в недавно прошедшие годы, тоскливо обозревать просторы пустующих помещений.

Директор киностудии имени Горького А. Калашников показывает два исторических для студии документа: приказ Министерства кинематографии от 1952 года, согласно которому производственная программа студии, исходя из ее площади и мощности, определяется в три-четыре полнометражных фильма в год; приказ Министерства культуры от 1953 года, который определяет производственную мощность студии в семь полнометражных фильмов при условии реконструкции имеющихся павильонов, достройки еще двух съемочных помещений и оборудования собственной цветной лаборатории.

— Павильонов пока для студии не построили, — говорит Калашников, — старых тоже не реконструировали и цветной лаборатории как не было, так и нет, а мы... закрыли для ремонта четвертый павильон, находящийся в аварийном состоянии, и дали после этого в 1953 году десять фильмов и более тридцати дубляжей, а в нынешнем году дадим девять фильмов, тридцать девять дублированных картин, и работой экспортного цеха обеспечим озвучание произведений советского киноискусства на ряд европейских и восточных языков.

В июне, когда происходил наш разговор, три фильма из девяти («Анна на шее» — режиссер И. Анненский, «Об этом забывать нельзя» — режиссер Л. Луков, «Переполох» — режиссеры Я. Сегель и В. Ордынский) были уже готовы и сданы; шесть («К новому берегу» — режиссер Л. Луков, «Ляна» — режиссер Б. Барнет, «Чемпион мира» — режиссер В. Гончуков, «Студеное море» — режиссер Ю. Егоров, «Дамы» — режиссеры Г. Оганесян и Л. Кулиджанов, «Песня в горах» — режиссеры Г. Шепотинник и М. Федорова) находились в производстве и должны быть выпущены в третьем и четвертом кварталах; из тридцати девяти дубляжей готово двадцать два, в производстве — восемь, подготовительные работы ведутся к дублированию девяти.

И еще один немаловажный факт: из плана 1955 года запущены в производство уже три фильма: «Солдат Иван Бровкин» (сценарий Г. Мдивани, режиссер И. Лукинский), «Витя Малеев в школе и дома» (сценарий Н. Носова, режиссер В. Эйсымонт), «Княжна Мэри» (сценарий и постановка И. Анненского); в третьем квартале запускается в производство фильм «Дочь народа» («Дорога правды» — сценарий и постановка С. Герасимова), в четвертом — фильм «Марья-искусница» (сценарий Е. Шварца по мотивам русских народных сказок, режиссер А. Роу).

Но, быть может, неверно тогда планирование производства?

Быть может, подлинная-то площадь студии, ее хозяйство мощнее, чем представляли себе авторы двух названных выше документов?

Нет, сама производственная мощность студии в приказах определена верно, и рас-

хождение цифр этих приказов с цифрами фактического выполнения плана объясняется только тем, что здесь сыграл огромную роль важнейший, но не подлежащий планированию фактор, который правильно учло и использовало руководство студии имени Горького, — трудовой энтузиазм и свойственное советским людям стремление преодолеть трудности.

В студии нехватка павильонов, но руководство ее нашло временный выход — добилось получения пустующих павильонов ялтинской и одесской баз; в студии не было места для нужных по плану комбинированных съемок — руководители студии у себя во дворе соорудили бассейн, и комбинированные съемки больше не задерживают выпуска картин; в студии нет костюмерных, гримерных, подсобных помещений — съемочные группы уплотняют до предела свою площадь, но ни на мгновение не прерывают работы.

Сделано многое, но далеко еще не все, и поэтому сейчас, в разгар съемок, творческие работники начинают разговор не с творческих проблем, естественно, самых важных и существенных для них, а с реплик о нехватке съемочной и осветительной аппаратуры, машин, помещений...

И понятна нервозность тех, кому доверено производство картин: люди обеспечены сценариями, видят перспективу, рвутся к работе, но для этого нужна техника, площади, а их не хватает, и восполнение пробелов идет медленно, а время не ждет.

Режиссер студии С. Герасимов готовится к съемкам большого фильма. Не раз и не два выверил он все, чем будут насыщены эпизоды этого фильма о передовой советской женщине — скромном и чистом советском человеке. Нет в сценарии ни внешних эффектов, ни бьющей в глаза красивости, но тем важнее обеспечить всю ту сложную технику, которая нужна для воспроизведения на экране подлинной красоты и строгости нашей жизни; именно поэтому павильоны, лаборатория, качество пленки волнуют С. Герасимова.

Да кроме того ему еще нужно заботиться не о себе одном: трех молодых режиссеров учил и опекал на первых шагах их производственного пути в 1953 году Герасимов, четыре молодых режиссера работают под его творческим наблюдением и руководством в 1954 году.

Начал постановку нового фильма режиссер В. Эйсымонт. Среди ведущих мастеров студии имени Горького В. Эйсымонт — один из тех, кто наиболее удачно работает с детьми. Ребятишки в его фильмах всегда убедительны, правдивы, естественны во всех своих интонациях, поступках, действиях, движениях, а это дается не просто... Ребенок — не актер: сведя его с актером в кадре, надо постоянно учитывать и то, что ребенок не может воссоздать того или иного образа, используя приемы, навыки и средства, которыми владеет профессиональный актер, и что путь к восприятию образа, к тому, чтобы стал он близким, «своим» у ребенка иной, чем у взрослого, и что съемка с детьми не может длиться более двух часов (поэтому работа со взрослыми актерами должна быть подчинена иным условиям, чем при обычной съемке), и что дети при всем этом должны оставаться детьми — школьниками или дошкольниками.

Поэтому перед режиссером наряду с его чисто творческими задачами стоят еще огромные воспитательные, педагогические задачи.

Таковы общие условия работы с детьми в кино.

Здесь же, на студии имени Горького перечисленные особенности и трудности дополняются, так сказать, внеплановыми затруднениями.

Так как павильонной площади в студии не хватает, а затевать длительные экспедиции с участием театральных актеров практически невозможно, фильм «Витя Малеев в школе и дома», не нуждающийся ни в каких экспедициях, будет сниматься в Одессе и Ялте. В июле все сложное хозяйство группы тронулось в путь.

Режиссер Л. Луков за последние два года снимает уже четвертый фильм. При той системе, которую он применяет в своей творческой практике, — сочетание съемочного периода одного фильма с подготовительным периодом другого — нужна параллельная работа двух творческих коллективов под единым руководством, нужны большие площади, аппаратура и прочее. И снова возникает все та же проблема: как обеспечить такую организацию производства, при которой режиссер будет целиком свободен для творчества?

А вот и другой участок общего фронта творческой работы. И здесь целая сумма нерешенных проблем.

В сценарном отделе студии Горького девять редакторов.

Трое из них полностью заняты работой по заготовке сценариев и выпуску фильмов, остальные делят время между работой над сценариями, редактированием текстов для дубляжей и наблюдением за озвучиванием фильмов на иностранные языки.

Три ведущих редактора: В. Погожева, С. Рубинштейн, С. Клебанов.

В. Погожева ведет в 1954 году фильмы «Чемпион мира», «Витя Малеев в школе и дома», «Студеное море», «Дочь народа», «Марья-искусница». Одновременно она работает с авторами по сценариям: «Песня счастья» (В. Спирина), «Тринадцать красавиц» (В. Ежов), «Белые слоны» (В. Соловьев), «За власть Советов» (В. Катаев), «На пороге юности» (В. Любимова и М. Прилежаева), «Записки агронома» (Г. Троепольский), «Любовь Кати Бережковой» (В. Любимова), музыкальное детское обозрение (Л. Кассиль).

Примерно такая же нагрузка у редакторов С. Рубинштейн и С. Клебанова.

Важен и ответствен труд редактора — первого читателя и зрителя художественного произведения, первого помощника и советчика автора. И именно поэтому заставляет насторожиться приведенный список

фильмов, характеризующий нагрузку редактора.

Пять фильмов, редактором которых является В. Погожева, совершенно разные по тематике и жанрам. Они требуют глубокого проникновения в материал. Одновременно, с этим редактор Погожева должна делить свое внимание между авторами восьми сценариев тоже на самые разные темы, учитывая при этом, что значительная часть авторов — творческая молодежь, требующая особой заботы, бережного, чуткого и внимательного подхода. Осуществима ли такая работа практически?

Работники сценарного отдела так и не дали прямого и четкого ответа на этот вопрос. Казалось, им страшно сознаться, что работы непомерно много: люди рады тому, что есть сценарии, что будут фильмы, и словно боятся честно сознаться, что замах не по силам не только им — любому!

Без сомнения, редакторов, ведущих фильмы и сценарии, должно быть больше; нагрузка их должна быть нормальной, позволяющей расти, учиться, они должны иметь возможность овладеть не только материалом, но и той суммой знаний, без которой немыслима работа по каждому отдельному сценарию.

Да и организационная сторона дела оставляет желать лучшего.

В спешке, при имеющей место системе дробления внимания редактора, забываются организационные «мелочи», а в результате этого отдел буквально тонет в заявлениях о пролонгациях договоров, несет убыток от несвоевременного наложения санкций на авторов, которые срывают работу студии задержкой сроков сдачи сценариев.

Творческую молодежь — режиссеров и операторов — волнует то, что опыт старших мастеров студии, за исключением С. Герасимова, систематически работающего с молодежью, плохо еще распространяется и не изучается. Беспокоит и то, что теснота, отсутствие подсобных помещений и хранилищ лишают возможности систематизации и хранения большого количества накопившегося материала по постановкам, организации выставок и широких дискуссий по отдельным фильмам.

Много молодежи начало свой творческий путь на студии. Все они — горячие ее патриоты. Да это и понятно: молодые сценаристы, выпускники ВГИК В. Спирина, В. Соловьев, В. Ежов, М. Ерзинкян, Э. Данилов, О. Стукалов, Л. Чернецов, прочно связали свою творческую жизнь со студией имени Горького; молодые режиссеры Ю. Егоров, Г. Оганесян, Я. Сегель, В. Ордынский и группа молодых операторов успешно дебютировали в короткометражках и сейчас продолжают работу.

Кстати, на студии имени Горького понятие «молодой» не обязательно связывается с возрастом. Студийцы резонно считают «молодыми» и писательницу М. Прилежаеву, и очеркиста Г. Троепольского, и режиссера В. Гончукова, вернувшегося после многолетнего перерыва к самостоятельной постановочной работе.

Мы были в съемочной группе В. Гончукова. Он, оператор Г. Гарибян, художник Б. Дуленков и другие члены съемочного коллектива картины «Чемпион мира» хотят снимать фильм о людях, а не о рекордах, о человеческих характерах, а не о перипетиях спортивной борьбы.

— Наш герой, — говорит В. Гончуков,— колхозник, становящийся чемпионом мира, мы стремимся к тому, чтобы он был одинаково правдив и убедителен и в начале фильма, когда он колхозный спортсмен, и в эпизодах, когда он достигает высшего спортивного мастерства.

Добиваясь осуществления этой задачи, группа пошла по трудному пути: убедившись, что даже лучшие из актеров, даже те, кто занимался и занимается спортом, все-таки становятся абсолютно не убедительны, как только они должны изобразить спортсмена в полной спортивной форме, коллектив обратился к профессионалам-борцам и пригласил на главную роль молодого мастера спорта Ванина, не только никогда не снимавшегося в кино, но ни разу в жизни не участвовавшего в спектаклях художественной самодеятельности.

Коллектив отлично осознал, как труден и опасен избранный им путь, и менее всего стремится вновь возродить давно забытую и осужденную «теорию» натурщиков. Сейчас профессиональные актеры, как, например, В. Меркурьев, работая в павильоне, много помогают молодому кинематографисту. Атмосфера на съемке такова, что новый в кино человек настолько вжился в образ, что работает в надлежащем темпе в качестве.

Много еще проблем возникает в практике работы студии: тут и вопросы дубляжа, и проблемы руководства съемочным коллективом, и постоянной методической работы творческой секции, и вопрос о сочетании учения и работы, живо волнующий весь коллектив студии. Студийцы мечтают о том времени, когда будет завершено строительство новых павильонов и лаборатории, и тогда — в этом уверен весь коллектив — программа, по которой работает сейчас студия, может быть удвоена.

Б. Кравченко

НОВЫЕ ДИССЕРТАЦИИ

В июне во **Всесоюзном государственном институте кинематографии** состоялась защита двух диссертаций: аспиранта кафедры операторского мастерства Р. Ильина «Современные изобразительные средства и приемы искусства кинооператора» и аспиранта кафедры мастерства киноактера А. Стабилини «Творческие основы совместного воспитания режиссеров и актеров во Всесоюзном государственном институте кинематографии».

* * *

Исследование Р. Ильина (научный руководитель профессор А. Головня) представляет значительный интерес. Автор, в недавнем прошлом студент ВГИК, но уже в течение нескольких лет поработавший на производстве, строит свои теоретические выводы на основе анализа фильмов «Адмирал Ушаков», «Корабли штурмуют бастионы», «Возвращение Василия Боргникова», «Композитор Глинка».

Предмет исследования — современные средства кинематографического изображения и приемы осуществления конкретных изобразительных задач при съемке кинофильмов.

Во введении дается определение роли и места кинооператора в процессе создания фильма, рассматриваются идейно-художественные задачи кинооператора и значение операторских изобразительных средств и приемов, являющихся органической частью в процессе оформления художественных образов на экране.

В первой главе дан обзор литературы по вопросам операторского мастерства и техники, а также показана взаимосвязь кинотехники, изобразительных средств и творческих приемов искусства оператора. Здесь же определяются самые понятия изобразительных средств и приемов искусства кинооператора.

Центральное место занимает вторая глава, где анализируется операторская работа в ряде советских фильмов последних лет. Изобразительные средства, которыми пользуется кинооператор в своей творческой работе, автор делит на три категории: а) свето-колористические; б) оптические, в) кинетические.

Далее диссертант показывает, что применение этих основных средств порождает неисчерпаемо большое количество многообразных приемов кинематографического изображения. Эти приемы съемки могут зависеть от той или иной трактовки содержания фильма, от индивидуальной творческой манеры режиссера и оператора, от формы актерской сцены и от многих других причин.

Отметив, что основным изобразительным средством оператора является освещение, диссертация показывает, какие широкие творческие возможности оказались в его распоряжении и какие качественные изменения возникли с появлением цвета.

Привлекая для анализа большой конкретный материал, диссертант в результате исследования приходит к выводу, что советское операторское искусство достигло высокой ступени развития и одновременно отмечает, что переход кинематографии к стереоскопическому изображению на широком экране значительно обогатит художественно-технические приемы искусства кинооператора, создаст новые возможности более глубокого, правдивого и многогранного отражения реальной действительности.

Отметив в диссертации неустоявшуюся терминологию, официальные оппоненты — профессор И. Иванов-Вано и оператор Ю. Екельчик — дали работе в основном положительную оценку, подчеркнув, что диссертация сможет помочь молодежи изучить творческий опыт мастеров советского операторского искусства.

Ученый совет института присудил Р. Ильину ученую степень кандидата искусствоведения.

В диссертации А. Стабилини «Творческие основы совместного воспитания режиссеров и актеров во Всесоюзном государственном институте кинематографии» (научный руководитель профессор Б. Бибиков) исследуется одна из важнейших проблем в искусстве кино (как и театра) — проблема взаимоотношений актера и режиссера в процессе творчества. Основным объектом исследования диссертант избрал объединенную режиссерско-актерскую мастерскую ВГИК, в течение ряда лет руководимую профессором С. Герасимовым.

В первой главе автор отмечает специфичность киноискусства, заключающуюся в том, что оно является искусством коллективным; свое отношение к действительности художник кинематографа выражает в коллективном художественном произведении — кинофильме.

Естественно, что для достижения плодотворного результата коллектив художников, работающих над созданием произведения, должен быть связан единством мировоззрения и творческих установок. На ряде примеров диссертант доказывает, что объединение режиссеров и актеров в процессе их воспитания создает благоприятные предпосылки для выработки навыков коллективного творчества, для утверждения идейного единства в отношении к действительности, выражаемого в художественных произведениях.

Исследуя во второй главе взаимоотношения режиссера и актера в процессе создания образа, диссертант в результате анализа ряда учебных работ приходит к заключению, что в объединенной режиссерско-актерской мастерской условия для воспитания актера-творца, способного на самостоятельное творчество в содружестве с режиссером, и режиссера—как педагога и организатора коллектива — складываются наиболее благоприятно.

Третья глава посвящена рассмотрению взаимоотношений режиссера, актера и драматурга. Здесь подчеркивается существенное различие в отношении к драматургическому произведению режиссера и актера в театре и в кино.

Совместные поиски литературного материала и работа над сценарием режиссеров и актеров, воспитывающихся в одной мастерской, способствуют выработке у них общих взглядов на цель творчества, общих вкусов и единых принципов драматургического мышления.

В четвертой главе автор сосредоточивает внимание на непосредственном процессе создания фильма и на целесообразности углубленной репетиционной работы в предсъемочный период.

Диссертант убедительно доказывает, что именно совместное воспитание режиссеров и актеров способствует приближению учебной работы к условиям кинопроизводства, приучает будущих создателей кинофильмов к сложной взаимосвязи профессий в кинематографе, к рациональной организации творческого процесса.

Официальные оппоненты профессор И. Рапопорт, доценты М. Кнебель и Г. Широков, указав на наличие в работе А. Стабилини отдельных малодоказательных положений и недостаточно убедительных примеров, отметили в то же время, что диссертант впервые поднял сложнейшую тему совместного творческого воспитания режиссеров и актеров кино, обобщил опыт работы режиссерских и актерских мастерских ВГИК и пришел к серьезным теоретическим выводам, имеющим важное практическое значение.

Профессор С. Герасимов, отметив большую работу, проделанную диссертантом, часть недостатков объяснил необычайной сложностью исследуемого предмета, ибо метод воспитания режиссеров и актеров кино до сих пор еще не выкристаллизовался и находится в процессе становления.

Ученый совет ВГИК присудил диссертанту ученую степень кандидата искусствоведения.

* * *

30 июня ученый совет кафедры литературы и искусства **Академии общественных наук при ЦК КПСС** рассмотрел представленную на соискание ученой степени кандидата искусствоведения диссертацию аспиранта Академии Д. Писаревского на тему «Марксистско-ленинское понимание типического и вопросы мастерства в киноискусстве» (на опыте создания фильма «Чапаев»).

Диссертант поставил перед собой задачу изучить творческий процесс типизации в киноискусстве, показать, как, с помощью каких средств, каким путем создаются мастерами советского кино типические художественные образы, в которых с большой силой и глубиной раскрывается правда жизни, сущность социально-исторических сил и явлений. Диссертант избрал для исследования один фильм — выдающееся произведение советской киноклассики — «Чапаев» — и рассмотрел не только самую картину, но и процесс ее создания. Для этого он собрал и изучил весьма обширный, в том числе никогда не публиковавшийся прежде, материал, характеризующий этот процесс, и прежде всего работу драматургов (от «заявки» до последнего варианта спенария), постановщиков, художников, актеров (актерские пробы, эскизы оформления, заснятые, но не вошедшие в фильм сцены и многое другое). Привлечены также материалы об исторических событиях, изображенных в «Чапаеве», о литературном первоисточнике фильма, о самом фильме.

Исследование проблемы типизации начинается с анализа изображения народных масс. Подчеркнув, что «Чапаев» есть живое, творческое отрицание культа личности, диссертант анализирует художественные приемы, с помощью которых авторам фильма удалось с такой глубиной показать решающую роль народа в исторических событиях, мощь великого союза рабочих и крестьян нашей страны, силу партийного руководства массами.

Рассматривая проблему положительного героя в искусстве, диссертант показывает, что заострение необходимо и для показа типических прогрессивных социальных сил и явлений.

Специальному анализу подвергнуты пути и средства сочетания художественного слова с изобразительными возможностями кино, вопросы изобразительного решения фильма, режиссерской и актерской работы и другие.

На конкретном материале автор показывает, что мастерство типизации предполагает умение художника пронизать всю художественную ткань произведения определенным партийным отношением к жизни.

Извлекая наиболее ценное в мастерстве типизации, проявленном авторами «Чапаева», диссертант подвергает критике ряд существенных недостатков во многих современных фильмах.

Официальные оппоненты — профессор М. Храпченко, доцент Р. Юренев, а также выступившие на защите М. Ромм и аспирант Академии общественных наук П. Московский и приславшие свои отзывы профессор С. Юткевич и С. Васильев отмечали плодотворность метода исследования, примененного в диссертации, ценность материала, собранного автором, глубину анализа этого материала. Оппоненты подчеркивали значительный теоретический интерес и большую практическую ценность исследования, которое может во многом помочь творческим работникам кино.

Официальные оппоненты упрекнули диссертанта в том, что он не показал подробнее связей «Чапаева» с другими произведениями советского кино. Напротив, М. Ромм считает, что диссертант прав, избрав объектом исследования творческую историю одного произведения, ибо это позволило глубоко рассмотреть поставленные вопросы.

Оппоненты отмечали также, что в диссертации мало критикуются слабые места «Чапаева» (особенно работа оператора), а также указали на недостатки в композиции работы.

Ученый совет кафедры единогласно присудил Д. Писаревскому ученую степень кандидата искусствоведения.

ОТРЯД МОЛОДЫХ КИНОСЦЕНАРИСТОВ

Во ВГИК состоялся очередной выпуск киносценаристов.

Кадры советских кинодраматургов пополнились группой талантливой молодежи. Почти все дипломные работы были оценены государственной экзаменационной комиссией как отличные и хорошие, что свидетельствует о достаточно высоком профессиональном уровне подготовки выпускников сценарного факультета.

На курсе, которым руководили лауреат Сталинской премии кинодраматург Е. Габрилович и кандидат искусствоведения доцент И. Вайсфельд, учились люди различных биографий, разного возраста, приехавшие с противоположных концов нашей страны и из-за рубежа. В связи с этим жанры, тематика работ и «творческий почерк» студентов оказались очень разнообразными. Каждый из них принес в свой сценарий не только приобретенные в стенах института профессиональные навыки, но и свой круг интересов, свой жизненный опыт, свои симпатии и антипатии.

Высокую оценку государственной экзаменационной комиссии получила дипломная работа Б. Теткина — сценарий художественного фильма «Главная магистраль». Это история молодой женщины, учительницы, которая пережила тяжелую личную драму—ей пришлось с ребенком уйти от мужа, который оказался фальшивым, чужим человеком. Начало сценария застает ее в поезде в тот момент, когда у нее заболевает сынишка. Ребенка необходимо положить в больницу. И вот одна, без денег, среди чужих людей с больным малышом на руках остается она на станции Затишье. И так как ехала Ольга почти куда глаза глядят, лишь бы подальше от мужа и от всего, что с ним связано, она остается на этой тихой станции после выздоровления сына. Ей кажется, что теперь она будет совсем отрезана от мира, что жизнь с ее радостями и горем вся позади. Тут, вдали от людей, в глуши, будет она незаметно жить, работать, растить сына. Но все получилось иначе. Началась новая жизнь со своими огорчениями и радостями, борьбой и победами, дружбой и любовью. Основная идея сценария — у нас нет медвежьих углов, и всюду, где есть настоящие советские люди, есть и живая, волнующая, интересная жизнь — проведена автором через все развитие действия. Правда, как бы убоявшись острого драматизма исходной ситуации, автор слишком рано сводит Ольгу с начальником станции Затишье Михаилом, который сразу же становится ее другом, опорой и с которым она впоследствии по-настоящему связывает свою жизнь. Можно было сделать это строже, суровее, тогда было бы больше правды в начале сценария и больше напряженности в развитии сюжета в целом. Но люди выписаны Б. Теткиным хорошо, в том числе второстепенные персонажи. Удачей автора можно считать образ парторга Подопригоры — сердечного, инициативного, чуть угловатого человека, ничем не напоминающего тех худосочных резонеров, которых под видом партийных руководителей так часто можно встретить даже у опытных драматургов. В сценарии много кинематографически выразительных деталей, есть и мягкий юмор и лирика. И хотя так называемая «производственная линия» кое-где выбивается из органической ткани всего произведения, воспринимаясь именно как отдельная «линия», сценарий Б. Теткина по праву был оценен государственной экзаменационной комиссией как отличная работа, одна из интереснейших на курсе.

Отличную оценку получил и дипломный сценарий Е. Оноприенко «Катя-Катюша». Это тоже история молодой девушки, ее борьбы за счастье, за любовь. Но если Ольга Б. Теткина из Москвы бежит «в глушь», то Катюша Е. Оноприенко, наоборот, из далекого, еще недавно по-настоящему глухого западноукраинского села приезжает в один из рабочих городов Донбасса. Малограмотная сирота, с детских лет вынужденная батрачить у кулака, она на первых порах предстает перед нами забитой, темной, отсталой девчонкой. Она бы, наверное, и из села своего не отважилась уехать, если бы не любовь к Грише, который работает здесь, в Донбассе. На протяжении сценария Катя вырастает в сильного, умного отзывчивого человека, который уже вызывает не сочувствие и жалость, как вначале, а уважение и любовь. Может быть, автор даже излишне обострил эту линию: для того чтобы показать духовный рост Катюши под влиянием здорового рабочего коллектива, он поначалу уж чересчур принижает ее, делает слишком узкими, даже эгоистичными ее интересы, слишком упорным ее сопротивление друзьям, которые заставляют ее учиться. Однако сделано это художественно убедительно, поэтому можно принять и такое решение. Несмотря на то, что стремления Кати, на первый взгляд, не осуществляются, она долго, упорно борется за любовь своего Гриши, а под конец вынуждена отказаться от этого чувства и порвать со своим женихом, — общее звучание вещи остается оптимистическим. Оптимистично оно потому, что радует духовный рост Катюши, проявившийся в этом ее решении. Та девочка, какой она приехала из Злот, вряд ли была бы так потрясена расчетливостью Григория, и то, что он все же хочет жениться на ней, хотя и не любит, вряд ли отшатнуло бы ее от него. Ведь пределом ее мечтаний было получить работу полегче, побольше заработать и купить платье наряднее, чем у соперницы.

Автору не до конца удалось композиционное решение вещи. Некоторые очень важные для раскрытия образа Кати и всей атмосферы действия образы и эпизоды, сами по себе яркие и запоминающиеся, не нашли в сюжете своего необходимого оправдания, не «привязаны» накрепко к сквозному действию сценария. Пресловутая «производственная линия» тоже недостаточно органично входит в живое киноповествование. И все же хорошая обрисовка большинства образов, их постепенное развитие в довольно напряженном драматическом сюжете

делают работу Е. Оноприенко очень интересной.

На материале жизни современной деревни написан сценарий Н. Грешищева «Решающий экзамен» (руководитель диплома— профессор В. Туркин). Это история молодого ученого-животновода, который в связи с работой над диссертацией приехал в небогатый колхоз средней полосы. Поначалу ему и в голову не приходит оставаться там навсегда, хотя в этих краях он партизанил и сохранил многих друзей. Но он видит, что жизнь тут бьет ключом, и от него зависит сделать ее еще краше. Его увлекает работа, а главное — люди, «хорошие и разные», которым он нужен и с которыми ему интересно. И он остается. Сценарий привлекает свежестью материала, чувствуется, что автор свободно владеет им, действующие лица хорошо индивидуализированы, язык героев сочный и образный, в речи их много подлинно народного юмора. Особенно живым получился у автора образ веселой, озорной доярки Клавы. Сильно достается от нее обюрократившимся чиновникам, пытающимся регулировать колхозные дела: «Вопросы ставятся, а коровы маются», — подытоживает она их деятельность. Забавно изображает она выступление такого бумажного горе-руководителя: «Надо работать с каждой коровой в отдельности, повышать ее удойный уровень. Тогда все стадо проникнется чувством ответственности и выполнит взятые обязательства».

Этот сценарий тоже был оценен государственной экзаменационной комиссией как отличный.

Отличную оценку получил и сценарий Б. Метальникова «Сын», поднимающий ряд морально-этических проблем: об облике советского руководителя, о воспитании в семье, о пережитках мещанского быта в нашем обществе и др. Сценарий показывает, что Б. Метальников профессионально вполне подготовлен к работе в области кинодраматургии.

«Однажды зимой» — так называется сценарий художественного фильма о молодежи, представленный в качестве дипломной работы И. Болгарином. В этом сценарии тоже ставятся вопросы чистоты морального облика советского человека, вопросы любви, дружбы. Действие развертывается в условиях работы геологической партии. Люди всегда полнее раскрываются в критической ситуации, и быт геологов в этом смысле представляет благодарное поле деятельности для драматурга. Дипломант использовал эти возможности и построил острый сюжет с волнующими событиями и неожиданными перипетиями. Правда, создать полнокровные характеры живых людей автору все же не удалось: действующие лица его сценария слабо индивидуализированы. Не найден и финал сценария. И все же в целом сценарий был признан комиссией интересным, так как недостатки его могут быть устранены автором, если он продолжит эту работу.

Темой сценария М. Коростышевского является биография выдающегося русского инженера-металлурга М. Курако. Перед автором стояла сложная задача — в ограниченном по объему киноповествовании рассказать историю жизни этого «отчаянного доменщика», который в условиях царской России задался целью создать передовую отечественную металлургию и многое сделал в этом направлении. Действие сценария охватывает значительный период — с конца XIX века по первые годы революции. Поэтому главной опасности, подстерегающей авторов биографических сценариев, — фрагментарности произведения — М. Коростышевскому не везде удалось избежать. Ряд эпизодов ему пришлось соединять между собой с помощью дикторского текста. Но так как эпизоды эти сами по себе он сумел построить кинематографически выразительно, выбрав из биографии М. Курако моменты наиболее драматические, поворотные, сценарий в целом получился интересным. Государственная экзаменационная комиссия приняла его с хорошей оценкой.

В жанре музыкальной кинокомедии решена дипломная работа Ф. Мустафаева «Все началось по пути в Карабах». Это цепь забавных приключений группы молодежи: колхозного коневода Айдына, студентки-композитора Фариды, ее подруги Зулейки и др. Органической составной частью действия являются азербайджанские народные песни, стихи, музыка. Любовь, дружба, веселые недоразумения между героями скомпонованы автором в легкий, увлекательный сюжет. Государственная экзаменационная комиссия оценила эту работу как хорошую.

Более слабым был признан комиссией сценарий С. Жгенти «В новой деревне»— лирическая кинокомедия на грузинском материале. Действительно, Жгенти недостаточно серьезно отнесся к работе над дипломом, уделил ему мало времени, не пользовался в должной мере консультациями преподавателей и в результате сдал сценарий средний по качеству. Но и эта работа свидетельствует об удовлетворительной профессиональной подготовке дипломанта. В сценарии увлекательно и живо показана жизнь грузинского села, удачно обрисован ряд образов, с художественным тактом проведена линия главного героя Бичико. Это славный парень, но лодырь. За то что он лодырь, ему постоянно достается от окружающих, но так как он все-таки парень неплохой, все относятся к нему довольно дружелюбно. И это «спасает» Бичико. Увлекшись приехавшей в соседний колхоз украинской девушкой Галей, он, чтоб завоевать ее расположение, выдает себя за заведующего теплицами в этом колхозе. С трудом добившись от окружающих, чтобы они не разоблачали этой мистификации, он, чтобы не ударить лицом в грязь, ближе знакомится с работой садовода, увлекается ею и, познав радость первых трудовых успехов, остается на этой работе даже тогда, когда виновница всех этих превращений Галя уезжает. «Перевоспитание» Бичико показано Жгенти очень мягко и вы-

глядит естественным. С теплотой и лиризмом выписана в сценарии линия отношений Бичико и Ламары — девушки-садовода, которая втайне любит Бичико и, несмотря на это, помогает ему в его «борьбе» за Галю. В сценарии есть удачные места, и хотя некоторые темы, затронутые С. Жгенти, он так и не сумел решить достаточно выразительно (например, тему дружбы украинского и грузинского народов), государственная экзаменационная комиссия все же признала С. Жгенти заслуживающим диплома с присвоением квалификации киносценариста.

Ряд студентов-выпускников специализировался по сценарию документального и научно-популярного фильма.

О. Кубланов в качестве дипломной работы защищал сценарий полнометражного документального фильма «По маякам земли». Это серия интереснейших кинодокументов, рисующих жизнь нашего торгового флота. Взяв за стержень сюжета один из дальних рейсов рижского теплохода «Академик Павлов», О. Кубланов в своем сценарии показывает жизнь и труд советских моряков, их героическую борьбу со стихией, их самоотверженность при спасении терпящих бедствие иностранных моряков, любовь, с которой моряки всех стран и вообще простые люди мира встречают советский корабль. Умелым отбором и сопоставлением материала О. Кубланов достигает большого эффекта в освещении избранной темы. Высокую эмоциональную нагрузку несет дикторский текст. В сценарии много волнующих эпизодов. Вот бельгийский безработный показывает нашим морякам свой паспорт. К последней странице его приклеена 50-франковая банкнота. В Бельгии нищенство запрещено, и, чтобы не попасть в тюрьму, безработные должны доказать свою состоятельность. Поэтому умирающие с голоду люди, намертво приклеивают с трудом заработанные деньги к паспорту, чтобы ни при каких обстоятельствах нельзя было истратить это последнее свидетельство их «благонадежности». Руанские докеры приносят нашим морякам патефонную пластинку и просят проиграть ее. Это ария Жермона из «Травиаты» в исполнении очень хорошего баритона. Теперь бывший солист парижской оперы работает докером. Бывший активный участник движения сопротивления, он лишился голоса после ранения в бою, и теперь ему не нашлось никакой, даже административной, работы в театре. Эту пластинку он прислал в дар советским людям. Порт Кейптаун. Неподвижные краны с отцепленными грейферами и копошащиеся у их подножия люди с лопатами, грузящие руду. Эпизод этот сопоставлен с кадрами механизированной погрузки судов в Рижском порту. Контраст разительный! А вот сомалийские рыбаки, которые живут на голых, выжженных солнцем скалах, получая за двадцать килограммов рыбы всего-навсего трехведерный бочонок пресной воды. И все-таки они не уходят отсюда, потому что нигде им лучше не будет.

Частично О. Кубланов использовал при написании своего сценария уже имеющийся фильмотечный материал; привлекает он и сообщения заграничной прессы. Кадры зарубежной жизни сменяются кадрами жизни советских моряков. Какой радостной и счастливой выглядит при этом сопоставлении жизнь нашей страны, каким чувством гордости за нашу Родину веет от каждой страницы сценария!

А. Весулас защищал в качестве дипломной работы два короткометражных документальных сценария. Первый — видовой киноочерк «Озера Литвы» — дает представление о красивейших местах отдыха трудящихся Советской Литвы, о новой жизни на литовских озерах, строительстве межколхозных гидроэлектростанций и т. п. Географические сведения перемежаются в изложении с историческими: некогда этот край был местом героических боев литовского народа за свою свободу; сведения о природе — со сведениями о людях.

Второй очерк — «Будущие специалисты» — посвящен показу жизни и учебы литовских студентов в Москве. Большая тема успешно решена в пределах одночастного фильма. Автор знакомит нас со студентами нескольких вузов, показывая попутно аудитории, лаборатории, общежития, которыми пользуется литовская студенческая молодежь в Москве. В сценарии показана дружба литовских студентов с русскими, помощь, которую москвичи оказывают своим товарищам в скорейшем овладении русским языком. Работа получила хорошую оценку комиссии.

С научно-популярным сценарием «Человек должен жить сто лет», посвященным проблемам борьбы советской науки за долголетие, выступил дипломант А. Козак. Не каждая научная тема поддается популяризации средствами кино. Тема, которую выбрал для своего диплома А. Козак, в этом смысле очень трудна. Тем не менее автору удалось изложить ее интересно, с привлечением большого научного материала. Основное в работе — рассмотрение проблемы долголетия как проблемы социальной, на основе учения академика И. П. Павлова о высшей нервной деятельности человека. Автор достаточно подробно анализирует все биологические факторы долголетия и дает в своем сценарии значительный познавательный материал. Работа получила положительный отзыв специалистов-биологов и была принята государственной экзаменационной комиссией с хорошей оценкой.

Т. Шевченко защищала диплом по трем сценариям короткометражных научно-популярных киноочерков. Тематика, разработанная ею, широка и разнообразна.

Киноочерк «Необыкновенное стадо», по которому на Московской киностудии научно-популярных фильмов уже снята картина, рассказывает об интересном опыте, успешно проведенном в заповеднике Аскания-Нова. Под руководством профессора П. Мантейфеля сотрудниками заповедника было приручено стадо диких оленей. Теперь этих быстрых вольнолюбивых живот-

ных пасут, как домашний скот, благодаря искусственно выработанным у них условным рефлексам. По зову они идут к кормушкам, в определенное время возвращаются в загоны на ночлег, и лишь пастух с собакой «сторожат» это необычное стадо.

Второй очерк написан ею о грибах. Ведь мир грибов — это не только лесные подберезовики, лисички, рыжики. Грибы — это всякая плесень, стрептомицин, дрожжи и т. п. Грибы — это удивительные организмы, без изучения которых не обходятся целые отрасли промышленности, сельского хозяйства, медицины. И автор очерка рассказывает как о биологии грибов, так и об их изучении и использовании человеком.

Третий очерк Т. Шевченко — «Звериный доктор» — решен ею в теплых, порой юмористических тонах. Это рассказ о работе врача в зоопарке. В сценарии много забавных эпизодов. У обезьяны болит живот, ящерица простужена и чихает, у слона пропал аппетит, потому что в хоботе у него заноза. Всех их исцеляет добрый доктор. Очерк этот будет сниматься Московской студией научно-популярных фильмов, он познакомит малолетнего зрителя с той заботой и вниманием, которыми окружает Московский зоопарк своих питомцев.

Работа Т. Шевченко получила хорошую оценку государственной экзаменационной комиссии.

Двое из дипломантов этого выпуска — граждане стран народной демократии.

Х. Сантов, молодой болгарский писатель, закончивший сценарный факультет ВГИК, защищал в качестве диплома художественный сценарий «Христо Ботев». Это кинобиография великого болгарского поэта и борца за национальное освобождение. Сценарий получил отличную оценку государственной экзаменационной комиссии. Сейчас в Болгарии по нему снимается фильм.

К. Гричеловская была прислана на учебу во ВГИК из Польши и представила к защите киноочерк «Повесть о Силезии». Эта работа была признана комиссией хорошей, и К. Гричеловская получила диплом киносценариста.

Новый отряд кинодраматургов, выпущенный из стен ВГИК в этом году, в целом представляет собой группу способных литераторов, доказавших дипломными работами свое право на работу в кинематографии. Надо надеяться, что в недалеком будущем их имена можно будет встретить во вступительных титрах к новым фильмам.

Э. Рейзер

ДИПЛОМНЫЕ РАБОТЫ КИНОВЕДОВ

Один за другим выходят к столику, покрытому зеленым сукном, выпускники сценарно-редакторского факультета ВГИК. Наступил ответственный момент в их жизни — защита дипломной работы.

Круг интересов очень разнообразен. Тут и проблема детского кино, и место сатиры в советском искусстве, и исследование выразительных средств документального и научно-популярного кино, и изучение творчества отдельных драматургов, актеров, режиссеров, и анализ отдельных фильмов и групп фильмов — художественных и документальных, советских и зарубежных.

Большинство дипломов отличается подлинной актуальностью, свежестью и оригинальностью в решении искусствоведческих проблем. Некоторые из работ тесно связаны с практикой, основаны на хорошем знании современного кинопроизводства и могут быть частично использованы в художественной практике творческими работниками кино.

К числу дипломных работ, имеющих значительный интерес, относится работа В. Рабиновича «Дикторский текст документального фильма», которая отличается ясными, четкими обобщающими выводами из анализа, сопоставления, исследования большого количества конкретных примеров.

Исходя из того положения, что документальное кино — это «образная публицистика» (Ленин), дипломант в введении коротко останавливается на характеристике основных черт литературной и кинематографической публицистики.

«Дикторский текст, — подчеркивает автор, — всего лишь одно из многих изобразительно-выразительных средств, и нельзя приносить ему в жертву все остальное» Совершенно справедливо указывает дипломант на обеднение документальных фильмов, к которому приводит использование дикторского текста в качестве ведущего начала, когда стремятся «спасти картину литературным словом». Между тем документалисты должны стремиться к подлинно кинематографическому использованию слова; это значит, что дикторский текст следует рассматривать в неразрывной связи с изображением, то есть как одну из равноправных составных частей единого зрительно-звукового образа.

В первой главе определяются некоторые особенности сценария документального фильма как основы будущего произведения. Здесь обосновывается необходимость указания в литературном сценарии принципов монтажного построения изображения и дикторского текста будущего фильма. Анализируя в двух последующих главах своей работы дикторские тексты в сценарии и фильме, дипломант активно выступает против параллелизма текста и изображения.

В четвертой главе выдвинуты специфические требования к дикторскому тексту событийного документального фильма.

Вопрос о дикторском тексте в документальном фильме мало разработан. Некоторые положения дипломанта могут оказаться спорными и даже ошибочными. Но в целом эта работа представляет несом-

ненную ценность: она прочно базируется на достижениях советских кинодокументалистов, на хорошем знании специфики производства документальных фильмов.

Не меньший интерес для кинематографистов, работающих в области научно-популярного кино, должна представлять дипломная работа М. Голубева «Некоторые проблемы изображения человека в научно-популярных фильмах».

Взявшись за эту мало исследованную и сложную тему, дипломант проявил отличное знание материала и подлинную самостоятельность мышления.

Его работа носит боевой, целеустремленный характер. Он обрушивается на произведения научно-популярного кино, в которых человек изображен как безликий, пассивный, лишенный живого слова посторонний наблюдатель, а не страстный исследователь научных проблем.

Автор связывает исследуемую им тему с проблемой увлекательности, занимательности, доходчивости научно-популярных картин.

Интересно говорит М. Голубев об отличии изображения человека в художественном и научно-популярном фильме.

«Создавать глубоко психологические образы людей, — утверждает дипломант, — не является задачей научно-популярного кино... Трудовая деятельность героя, его путь к научному открытию — основа действия научно-популярного фильма».

Исходя из этого, Голубев резко выступает против загромождения научно-популярных фильмов бытовыми деталями из жизни героев, против искусственных приемов «утепления» образов.

Дипломант анализирует большое количество фильмов. В его работе нет надуманных, умозрительных выводов, хотя некоторые частные положения, вполне возможно, вызовут возражения со стороны специалистов научно-популярного кино.

К содержательным исследованиям относится и дипломная работа М. Шмаровой «К вопросу о специфике детского художественного сценария».

Особенности детского кинематографа она видит прежде всего в творчестве сценариста, в сценарной литературе. М. Шмарова проявляет значительную эрудицию, свободно оперируя теоретическими положениями крупнейших педагогов о природе детского восприятия и высказываниями о детской литературе русских революционных демократов.

Дипломантка намечает множество специфических черт детского сценария, без которых, по ее мнению, невозможен успех фильма у детей. Она считает необходимым, чтобы в детском сценарии был обязательно элемент игры, тайны; чтобы фильм был глубоко эмоциональным, а герой благородным, возбуждающим веру в человека.

Не обязательно показывать детям жизнь во всей ее сложности. В обрисовке отрицательных явлений нужна большая сдержанность — пороки лучше всего высмеивать, чтобы они утратили всякий элемент привлекательности.

Страшное лучше по возможности переводить в план этический. Например, внушать детям, что самое страшное — это нарушить свой долг, вступить на путь неправды, изменить чувству товарищества и т. п.

Во внешней трактовке образов героев, предметов, явлений, так же как и в самой идее произведения для детей, требуется особая четкость, ясность.

Можно оспаривать некоторые категорические утверждения дипломантки. Однако ее точка зрения хорошо аргументирована, удачно подобраны примеры.

Во всей работе чувствуется большая заинтересованность автора в исследуемой проблеме. Выводы дипломантки непосредственно адресованы к живой художественной практике.

Проблеме героя мультфильма посвящена дипломная работа А. Снесарева «Некоторые особенности образа человека в мультипликации».

Основное положение работы заключается в следующем: мультипликация достигает художественной убедительности только в особых образах сказочно-сатирических; как только в мультфильме появляется попытка создать реальный, живой образ человека во всем многообразии черт, с более или менее сложной психологией, — единство содержания и форм мультобраза нарушается... Мультипликация не в состоянии воплощать человека и природу во всем их многообразии.

Выступив против натуралистического изображения людей, дипломант посвящает бóльшую часть своей работы анализу особенностей героев народных сказок и приходит к выводу, что для сказочного образа характерны две основные черты: локальность и преувеличенность. Именно этот обобщенный, локально преувеличенный характер сатирического и сказочного героя может успешно воплощаться в мультипликации.

Интересны замечания дипломанта о необходимости создания сказочных обстоятельств и среды действия для сказочных киногероев.

Значительное место уделяет дипломант возможностям мультипликации в области создания сатирических произведений и кинопародий.

К сожалению, вопрос о художественных средствах, которыми могут создаваться образы героев мультипликации, лишь затронут дипломантом, недостаточно развит и мало подкреплен примерами.

Острой, самостоятельной и смелой по мысли является дипломная работа В. Карена «Некоторые проблемы сатиры», ставящая вопрос о герое, сюжете, языке сатирических произведений.

«Сатира не просто обличает, она высмеивает», — утверждает дипломант, полемизируя с теми, кто склонен называть сатирой всякое изображение отрицательного. Интересны рассуждения дипломанта о

гротеске, как высшей художественной форме изображения сатирических персонажей.

Дипломант обнаружил тонкое умение анализировать художественные произведения. Однако в его работе порой встречаются слишком вольные и неточные формулировки.

Мы остановились более подробно на дипломных работах, в которых молодые искусствоведы разрабатывают ту или иную теоретическую проблему. Но и те работы, которые не носят сугубо теоретического характера, а посвящены разбору отдельных произведений или групп фильмов, как правило, также содержат ясные, четкие, самостоятельные теоретические обобщения. Так, Л. Островая в своей работе «Экранизация произведений А. Н. Островского в кино» не только дает художественный анализ фильмов, поставленных по произведениям Островского, проявляя самостоятельность и оригинальность в суждениях по частным вопросам, но и высказывает интересные теоретические положения, касающиеся экранизации классического русского литературного наследства.

Дипломант Ф. Сизов в работе «Некоторые проблемы построения киножурнала «Новости сельского хозяйства», анализируя журнал, четко формулирует отдельные теоретические положения о специфике его построения.

М. Сперанская, анализируя фильм «Повесть о нефтяниках Каспия», определяет главную причину его успеха — особое внимание авторов к образу человека. Хотя искусствоведческий анализ не представляет сильной стороны этой дипломной работы, все же попытку Сперанской сделать предметом своего исследования отдельный документальный фильм следует признать удавшейся.

Ю. Дьяконов в работе «Советские короткометражные фильмы 1953—1954 гг.», подробно разбирая картины «Беззаконие», «Сеанс гипноза», «Тарапунька и Штепсель в облаках», пытается определить специфику построения этого вида фильмов (их лаконизм, ограниченность числа действующих лиц и т. д.).

Работая над темой «Положительный герой в приключенческом фильме «Подвиг разведчика», Л. Яковлева тоже стремится сделать некоторые общие выводы об особенностях драматургии приключенческого фильма, его конфликтов и образов, хотя она и проявляет в своей работе меньшую самостоятельность, чем ее товарищи.

Тот же упрек можно адресовать Н. Трохово й по ее дипломной работе «Образ Тараса Шевченко в одноименном фильме».

И в дипломах, носящих монографический характер, также наблюдается стремление молодых искусствоведов к ясным, четким обобщениям.

Анализируя творчество кинодраматурга Б. Чирскова, И. Зырина отмечает неизменную актуальность проблем, которые он решает в своих сценариях, стремление драматурга к воссозданию облика современника, умение его показывать в индивидуальности героя типичные черты характера нашего народа. Интересно показывает дипломантка, как приемы типизации тесно связаны у Чирскова с углубленной психологической трактовкой образов, как умело использует драматург глубокий анализ внутреннего мира своих героев для больших идейных обобщений. Подмечает Зырина и простоту языка драматурга, и «суровую, строгую сдержанность повествования при напряженной внутренней жизни героев», и тонкое понимание Чирсковым специфики кино.

В работе, посвященной послевоенным фильмам режиссера А. Ованесовой, дипломантка А. Саркисян дает интересный портрет этого художника-документалиста, мастера публицистической темы, умеющего насыщать образы своих героев интимными деталями, подробностями человеческого поведения.

Четко определено своеобразие актерской индивидуальности С. Лукьянова в работе дипломантки М. Хорол.

К сожалению, монографиям в гораздо меньшей мере, чем другим дипломным работам, присущ элемент критики — в некоторых чувствуется захваливание художников.

Наиболее критична монографическая работа Р. Жулановой «Творчество кинодраматурга М. Смирновой», где охарактеризованы как сильные стороны творчества драматурга, так и слабые. К сожалению, дипломантка проявляет недостаточную самостоятельность в суждениях и оценках, чаще всего повторяя мысли, уже высказанные в печати.

В работах дипломанток Ф. Гукасян и И. Сергиевской, посвященных современному зарубежному киноискусству, подробный искусствоведческий анализ сочетается с яркой публицистичностью.

Ф. Гукасян в работе «Герои послевоенного прогрессивного итальянского кино» пишет: «На весь мир зазвучала песня, созданная итальянской кинематографией о своем народе, песня, которая потрясла мир честностью и правдой. Создали ее смелые, мужественные люди, не побоявшиеся борьбы и гонений.

Вооружившись киноаппаратом, они вышли на улицы Рима, населенные безработными, прошли по дорогам надежд своего народа, открыли в Неаполе — «городе миллионеров» — переулочек, где простые люди живут «без неба, без солнца, без моря, без света» (Джанни Родари), смело заявили, что нет мира под оливами Италии... Будни народа, его горести и лишения, его надежды — вот, что стало знаменем прогрессивного итальянского кино». Дипломантка тонко анализирует два выдающихся произведения прогрессивного итальянского киноискусства — фильмы «Похитители велосипедов» и «Рим в 11 часов».

Содержательна и интересна по манере изложения материала работа И. Сергиевской «Фильмы Германской Демократической Республики, посвященные разоб-

лачению милитаризма (фильмы «Убийцы среди нас», «Верноподданный» и «Совет богов»).

Анализируя эти три фильма, разные по жанру (психологическая драма, сатира, публицистическое произведение), дипломантка стремится показать конкретно исторические условия, в которых зародилось и развивается киноискусство ГДР.

К сожалению, авторы этих интересных дипломных работ не специализировались по зарубежному киноискусству. Не случайно там, где следовало охарактеризовать художественные направления в искусстве, мы находим лишь перечисление отдельных фактов и очень мало выводов и обобщений. Сказываются незнание дипломантами языка и отсутствие глубокого проникновения в национальную специфику художников той или иной страны.

Е. Скиданенко в работе «Прогрессивная кинематография Франции послевоенного периода (фильмы «Рассвет» и «Адрес неизвестен»)» и Н. Птушко в работе «Фильмы на историко-революционную тему в чехословацком киноискусстве 1945 — 1950 годов» проявляют умение ставить факты из жизни зарубежной кинематографии в тесную связь с событиями общественно-политической жизни, наложившими свой отпечаток на развитие искусства.

Интересна работа студента болгарина А. Александрова, задумавшего написать очерк истории болгарской кинематографии и представившего в качестве диплома начало этой большой работы. Это первая попытка описания и анализа процессов возникновения и развития кино в Болгарии до установления строя народной демократии (1898—1944 гг.). Большую ценность представляет приложенная к диплому полная фильмография болгарских художественных фильмов и выборочная фильмография документальных и научно-популярных фильмов рассматриваемого периода.

К сожалению, Александрову недостает яркости художественного анализа, четкости и определенности характеристик творчества деятелей болгарского кино. Однако работа дает общее представление о важнейшем этапе развития болгарского кино.

* * *

Всего третий раз выпускает ВГИК из своих стен специалистов-киноведов.

Дипломные работы первого выпуска (1949 год) отличались актуальностью тематики, но не имели глубокого и всестороннего анализа художественной формы.

Дипломанты второго выпуска (1952 год) исправили этот недостаток, сумев сочетать актуальность тематики с интересным искусствоведческим анализом фильмов.

Третий выпуск (1954 год) не только сохранил достижения своих предшественников, но и дополнил свои работы остротой проблематики и повышением их теоретического уровня

Настоящий выпуск киноведов — предпоследний. Киноведческий факультет во ВГИК ныне ликвидирован, и последние его представители получают квалификацию редакторов. Постепенно сокращается в институте кафедра, занимающаяся вопросами истории и теории киноискусства. А между тем защита дипломов в этом году свидетельствует о плодотворности работы с молодыми киноведами, о необходимости растить и дальше кадры специалистов для развития и совершенствования истории и теории киноискусства.

К. И.

ПАМЯТИ ЧЕХОВА

В дни, когда отмечалось пятидесятилетие со дня смерти Антона Павловича Чехова, в Московском Доме кино состоялись премьеры фильмов по чеховским рассказам «Шведская спичка» (режиссер-постановщик К. Юдин) и «Переполох» (режиссеры-постановщики Я. Сегель, В. Ордынский).

Был также проведен вечер, посвященный памяти Чехова.

С докладом «Чехов в жизни» выступил писатель К. Чуковский. Проникновенно и просто нарисовал он образ великого писателя, беззаветно любящего свою родину, неутомимого труженика, непримиримого борца с пошлостью, грубостью, невежеством и мещанством, восторженного поклонника и певца красоты русской природы и светлых человеческих чувств.

Показанный затем фильм «Чехов» (режиссер С. Бубрик, производство Центральной студии документальных фильмов) дополнил содержательный и интересный доклад волнующими кинодокументами.

Выступивший перед просмотром режиссер Р. Григорьев сказал, что фильм «Чехов» — одновременно и биография Чехова, и рассказ о творческом пути писателя, и собрание совершеннейших образцов толкования чеховских произведений на сцене и в изобразительном искусстве. Написанный В. Ермиловым дикторский текст способствует удаче этого фильма.

На вечере был показан второй фильм— «Записные книжки А. П. Чехова» (режиссер М. Клигман, производство Ленинградской студии научно-популярных фильмов). Этот фильм знакомит зрителя с «литературной кладовой» писателя. Приводимые страницы, отдельные выдержки из записных книжек, послужившие основой того или иного рассказа или драматического произведения, широко иллюстрируются сценами из пьес Чехова в исполнении артистов ленинградских театров и театра им. Евг. Вахтангова.

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ „МОСФИЛЬМ"

«Народные таланты» (О всероссийском смотре сельской художественной самодеятельности), 8 ч., цветной.

Режиссер С. Гуров; автор текста С. Нагорный; операторы: Н. Власов, В. Масевич; художник В. Щербак; музыкальное оформление Н. Речменского; режиссер заключительного концерта в Большом театре И. Туманов; главный художник В. Рындин.

«Ревизоры поневоле», 3 ч., цветной.

Автор сценария С. Михалков; постановка Ю. Солнцевой; оператор П. Кузнецов; консультант-оператор М. Магидсон; художник В. Голиков; композитор Б. Мокроусов. В ролях: М. Жаров, И. Любезнов, М. Названов, В. Лепко, Б. Новиков, Р. Широкова, О. Аросьева, М. Пуговкин.

«Мы с вами где-то встречались», 10 ч., цветной.

Автор сценария В. Поляков; постановщики: Н. Досталь, А. Тутышкин; оператор Ю. Екельчик; художники И. Шпинель, Ю. Волчанецкий; композитор А. Лепин; текст песен Е. Долматовского, С. Щипачева. В ролях: А. Райкин, Л. Целиковская, М. Яншин, В. Меркурьев, А. Бениаминов, М. Миронова, В. Лепко.

КИНОСТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КИНОФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО (дубляж)

«Эрнст Тельман— сын своего класса», 12 ч., цветной.

Производство киностудии ДЕФА, Германская Демократическая Республика.

Авторы сценария Вилли Бредель, Михаел Чесно-Хелль; режиссер Курт Метциг; оператор Карл Плинтцнер; художники Отто Эрдман, Вилли Шиллер; композитор Вильгельм Неф; режиссер дубляжа А. Роу. В ролях: Гюнтер Симон, Мартин Флерхингер, Юдит Гармс, Ганс-Петер Минетти, Эрих Франц, Раймунд Шелхер, Герхард Бинерт, Вальтер Е. Фусс, Рудольф Кликс, Ганс Клеринг, Роберт Трош, Герхард Лау, Герман Дикхоф, Эдгар Стехер, Карла Гофман, Эрика Дункельман, Карла Рункейл, Сергей Калинин, Алексей Плесницов, Леонид Риттер, Вольф Кайзер, Вернер Петерс, Иоганнес Арпе, Вернер Пледат, Карл Вебер, Карл Кендциа.

«История маленького Мука», 10 ч., цветной (по сказке Вильгельма Гауффа). Производство киностудии ДЕФА.

Авторы сценария П. Подель, В. Штаудте; режиссер В. Штаудте; оператор Р. Баберске; художник Э. Цандер; композитор Э. Ротерс; режиссер дубляжа М. Маевская. В ролях: Т. Шмидт, И. Маус, Ф. Рихтер, Т. Гестерберг, А. Липпиш, С. Лесни, Г. Каммер, Г. Гензель и другие.

«Люди доброй воли», 7 ч.

Производство Чехословацкой и Китайской студий.

Авторы сценария и режиссеры: К. Кахыня, В. Ясный, Чжоу Бэй-ин, Дун Сяо-у; операторы: К. Кахыня, В. Ясный, Цао Цзен-ин, Дин Ли; музыкальное оформление С. Ганелка, М. Вацек; консультант музыкального оформления Хуан Го; режиссер дубляжа Г. Загорьян.

О гастрольной поездке Чехословацкого Армейского ордена Республики художественного ансамбля имени Вита Неедлого в Китай.

«Обманутые надежды» (по повести Сватоплука Чеха «Естржаб против Грдлички»), 9 ч. Производство «Чехословацкий государственный фильм».

Автор сценария Ота Гофман; режиссер Владимир Борский; оператор Вацлав Гануш; художник Богумил Кулич; композитор Иржи Срнка; режиссер дубляжа Ю. Васильчиков. В ролях: Ф. Смолик, В. Фабианова, Т. Ваврженцова, В. Фиалова, Я. Марван, Ф. Кройцманн, Я. Пивец, В. Еденактик, И. Бек, И. Стеймар.

«Веселые соревнования», 7 ч. (киноконцерт). Производство Венгерской государственной киностудии.

Автор сценария Т. Банович; дикторский текст И. Шаркади; режиссер Ф. Мариаши; операторы Б. Хедьи, Я. Бадал; художник И. Пан; музыкальное оформление Б. Вавринец; режиссер дубляжа В. Васысь.

В фильме снимались лучшие самодеятельные ансамбли—участники 2-го общевенгерского смотра художественной самодеятельности.

«Женщина идет по земле», 11 ч. Производство «Кинута Продаксен», Япония.

Авторы сценария Канэто Синдо, Сигэо Тиаки; режиссер Фумио Камэи; оператор Хандзиро Накадзава; художник Дзюндзи Эгути; композитор Нобуо Иида; режиссер дубляжа М. Сауц. В главных ролях: Исудзу Ямада, Дзюкити Уно, Хатаэ Киси.

«Записки Пиквикского клуба», 10 ч. (по роману Чарлза Диккенса). Производство «Реноунфильм», Англия.

Автор сценария и режиссер Ноэль Лэнгли; оператор Вилли Купер; художник Фред Пасег; композитор Антони Хопкинс; режиссер дубляжа И. Щипанов. В главных ролях: Д. Хейнтер, Д. Дональд, Л. Мэртон, А. Гоудж, Н. Патрик, Г. Фоулер.

КИНОСТУДИЯ „СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ"

«Танюша, Тявка, Топ и Нюша», 2 ч., цветной.

Авторы сценария В. Громов, Б. Мескатинов; постановка В. Громова; оператор Н. Ренков; художники-постановщики В. Дегтярев, М. Артемьев; композитор М. Вайнберг; художники кукол и декораций: Р. Гуров (главный художник), Н. Солнцев, А. Барт, О. Масаинов, Е. Жуков, В. Куранов, А. Жукова, Г. Лютинский, Е. Колчева, Э. Калязина, О. Плюцинская,

З. Закс, К. Русанова, Е. Пастушкова, Л. Коновалова, Л. Унштель, Т. Шурова, С. Этлис, А. Филасов. Роли исполняют: Н. Сироткина (Танюша), В. Ермилова (мама). Мультипликаторы: В. Долгих, И. Подгорский, Е. Комова; актеры-кукловоды С. Кудрин, О. Плюцинская, А. Барт.

«Золотая антилопа» (по мотивам индийских сказок), 3 ч., цветной.

Автор сценария Н. Абрамов; режиссер А. Атаманов; художники-постановщики А. Винокуров, И. Шварцман; композитор В. Юровский; оператор М. Друян; художники-мультипликаторы: В. Арбеков, Р. Давыдов, Р. Качанов, В. Котеночкин, Р. Миренкова, В. Рябчиков, Н. Федоров, Б. Чани, К. Чикин; художники-декораторы: Д. Анпилов, О. Гемерлинг, И. Светлица, К. Малышев. В ролях: В. Сперантова, Н. Никитина, Р. Симонов, А. Грузинский, Коля Тагунов.

«Опасная шалость», 1 ч., цветной.

Авторы сценария В. Масс, М. Червинский; режиссер Е. Райковский; оператор Е. Петрова; художники Б. Степанцев, К. Карпов; композитор Д. Львов-Компанеец.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ И УКРАИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Праздник великой дружбы», 6 ч., цветной.

Режиссеры Ф. Киселев, А. Слесаренко; автор текста Л. Дмитерко; операторы Центральной студии документальных фильмов и Украинской студии хроникально-документальных фильмов; композитор А. Филиппенко.

О праздновании в нашей стране 300-летия воссоединения Украины с Россией.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Открытие Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве». (Спецвыпуск журнала «Новости дня»), 1 ч., цветной.

Режиссер В. Беляев; автор текста Е. Кригер; операторы Центральной студии документальных фильмов.

О торжественном открытии Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве. В фильме запечатлены основные павильоны выставки, их архитектура и художественное оформление.

«Воздушный парад», 5 ч., цветной.

Режиссер В. Бойков; автор текста Е. Кригер; операторы: М. Ошурков, О. Арцеулов, Ю. Бородяев, В. Киселев, А. Хавчин, Р. Халушаков, Ю. Коровкин, В. Фроленко, Е. Лозовский, В. Микоша и другие.

Об авиационном параде в Москве на Тушинском аэродроме — праздновании Дня Военно-Воздушного Флота СССР.

«XI съезд профсоюзов», 2 ч.

Режиссер Е. Вертова; автор текста Г. Ястребов; операторы: Б. Макасеев, А. Щекутьев, С. Гусев, Р. Халушаков, Г. Захарова.

О состоявшемся в Москве XI съезде профсоюзов.

«Визит дружбы», 3 ч., цветной.

Режиссер И. Копалин; автор текста Л. Леров; операторы: А. Сологубов, А. Зайцев, Я. Нано.

О визите советских военных кораблей в Албанию.

«Выставка «Демократическая Германия» в Москве», 2 ч.

Режиссер Л. Варламов, автор текста Е. Кригер, оператор С. Киселев.

О промышленной выставке Германской Демократической Республики в Москве.

«Соревнования сильнейших легкоатлетов Европы», 1 ч.

Режиссер А. Рыбакова, автор текста Б. Аленкин, оператор Н. Долгов.

О международных соревнованиях в Варшаве по легкой атлетике, в которых приняли участие легкоатлеты 10 стран.

«На международной ярмарке в Лионе», 3 ч.

Режиссер И. Сеткина; автор текста С. Зенин; операторы: П. Русанов, А. Семин, Е. Аккуратов, Н. Генералов.

О советском павильоне на международной ярмарке в Лионе.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ И ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«250 лет Кронштадту», 2 ч., цветной.

Режиссеры И. Кравчуновский, Е. Учитель; автор текста М. Ланской; операторы: В. Микоша, Г. Трофимов, О. Иванов, Я. Блюмберг, О. Арцеулов, Е. Федяев.

О праздновании 250-летия Кронштадта.

КУЙБЫШЕВСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Горьковский театр драмы», 2 ч.

Режиссер Н. Савватеев, автор сценария и текста В. Кагарлицкий, оператор П. Оппенгейм.

О творческой и общественной деятельности артистов Горьковского драматического театра. В фильм включены фрагменты из его лучших постановок.

НИЖНЕ-ВОЛЖСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«За рулем», 1 ч.

Автор сценария В. Алексеев, режиссер С. Иванов.

О работе автомотоклубов Добровольного общества содействия армии, авиации и флоту.

ДАЛЬНЕВОСТОЧНАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Советские краболовы», 1 ч.

Режиссер Л. Данилов; автор сценария О. Щербаковский; оператор И. Чешев.

О промысловой экспедиции советских краболовов.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Изобразительное искусство Китая в музеях СССР», 2 ч., цветной.

Автор сценария В. Попов; режиссер М. Кауфман; оператор Я. Толчан; научные консультанты О. Глухарева, М. Кречетова.

Создан на материалах Государственного Эрмитажа (Ленинград) и Государственного музея восточных культур (Москва). В

фильме используются экспонаты бронзового литья, тканей, пластики, изделий из камня, фарфора, перегородчатой эмали и живописи, созданные выдающимися мастерами и художниками разных эпох Древнего Китая и Нового Китая.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Рабочие—исследователи», 1 ч.

Автор сценария Б. Исаев; режиссер В. Гранатман; оператор К. Погодин; научный консультант Н. Постников.

Об экспериментальных исследованиях, проводимых рабочими-новаторами ленинградского завода «Красный выборжец» в области улучшения процессов производства.

КИНОПЕРИОДИКА

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Новости дня», № 35

Режиссер Л. Дербышева; главный редактор В. Осьминин; операторы: А. Ткаченко, С. Семенов, И. Сокольников, М. Пойченко, В. Собовой, П. Опрышко, М. Каюмов, Л. Максимов.

Сюжеты:

1. Строительство Горьковской ГЭС.
2. Фестиваль венгерских кинофильмов.
3. Украинский колхоз имени Сталина — участник ВСХВ.
4. В сочинском лесхозе.
5. Новый детский сад в Фергане.
6. Артисты советского балета в Берлине.
7. Десятый съезд Коммунистической партии Чехословакии.

«Новости дня», № 36

Режиссер Н. Кармазинский; главный редактор В. Осьминин; операторы: В. Петров, И. Гитлевич, В. Мищенко, В. Воронцов, А. Крылов, Л. Михайлов, А. Колошин, Л. Максимов.

Сюжеты:

1. Цимлянская гидроэлектростанция.
2. Хороший урожай пшеницы вырастили колхозники артели имени Ворошилова в Таджикистане.
3. Колхоз «Всесвитный Жовтень», Черниговской области — кандидат на Всесоюзную сельскохозяйственную выставку.
4. Вечер, посвященный восьмидесятилетию со дня рождения и шестидесятилетию музыкально-педагогической деятельности заслуженного деятеля искусств РСФСР, профессора Елены Фабиановны Гнесиной.
5. Город Зальцбург — центр возрождающихся фашистских солдатских союзов в американской зоне оккупации Австрии.
6. Митинг трудящихся города Прати в честь X съезда Коммунистической партии Чехословакии.

«Новости дня», № 37

Режиссер М. Семенова; главный редактор В. Осьминин; операторы Г. Голубов, И. Сокольников, Ю. Герштейн, И. Семененко, И. Кацман, С. Эпштейн, И. Грачев, Л. Зайцев.

Сюжеты:

1. Вручение аттестатов зрелости выпускникам 545-й Московской мужской средней школы.
2. Колхоз «Ленинский шлях», Каневского района, Черкасской области.
3. Крупный горнометаллургический комбинат в Хайдарканском районе Киргизии.
4. Пуск межколхозной Чернетской ГЭС в Винницкой области.
5. Международные товарищеские соревнования по велосипедному спорту на треке в Туле.
6. Иоганнесбург — столица Южно-Африканского Союза — страны золота и алмазов, несметных богатств и беспощадной эксплуатации индийского и негритянского населения.
7. Приезд на учебу польских студентов в столицу народного Китая — Пекин.

«Новости дня», № 38

Режиссер А. Кутузова; главный редактор В. Осьминин; операторы: Г. Захарова, Б. Макасеев, А. Хавчин, А. Щекутьев, А. Колесников, Н. Киселев, В. Киселев, О. Лебедев, В. Микоша, Е. Федяев, В. Ходяков.

Сюжеты:

1. Собрание в Большом Кремлевском дворце выпускников столичных сельскохозяйственных вузов.
2. Новатор средневолжского станкостроительного завода сверловщик Василий Жиров, осуществивший скоростное сверление на больших подачах.
3. Балкашинский племенной совхоз Казахской ССР.
4. Летний лагерь советских воинов.
5. Соревнования по фигурному вождению мотоцикла в Центральном парке культуры и отдыха имени Горького в Москве.
6. Шахматный матч между командами СССР и США в Нью-Йорке.
7. Мост на Дунае.

«Новости дня», № 39

Режиссер А. Медведкина; главный редактор В. Осьминин; операторы И. Беляков, М. Попова, Р. Халушаков, И. Михеев, Ю. Бородяев, К. Писанко, Ф. Каминский, С. Эпштейн, И. Грек, Д. Рымарев, В. Фроленко, Г. Голубов, В. Сурнин, К. Ряшенцев, В. Цитрон.

Сюжеты:

1. Вручение Международной Сталинской премии «За укрепление мира между народами» выдающемуся польскому писателю, активному борцу за мир, председателю Союза польских писателей Леону Кручковскому.
2. Искусственный полив овощей в колхозе «Путь к коммунизму», Раменского района, Московской области.
3. Солнечное затмение 30 июня 1954 г.
4. Традиционный спортивный праздник на стадионе «Динамо» студентов столичных вузов в честь окончания учебного года.
5. Народ Корейской Народно-Демократической Республики занят мирным трудом.
6. Встреча премьера Государственного административного совета и Министра

иностранных дел Китайской Народной Республики Чжоу Энь-лая с премьер-министром Индии Неру.

«Новости дня», № 40

Режиссер Р. Григорьев; главный редактор В. Осьминин; операторы: А. Хавчин, И. Чупин, В. Сурнин, Л. Берковиц, С. Хмелев, И. Чешев, И. Грачев, Г. Епифанов, В. Мищенко, В. Воронцов, А. Колошин, П. Опрышко.

Сюжеты:

1. Вручение Международной Сталинской премии «За укрепление мира между народами» известному борцу за мир, общественной деятельнице Бельгии Изабелле Блюм.
2. Строительство мощной гидроэлектростанции на реке Ангаре.
3. Ловля крабов в Охотском море.
4. Шабалинский оленеводческий совхоз в горном Алтае.
5. Сбор земляники в Подмосковье.
6. Выставка советской промышленности в столице Дании — Копенгагене.
7. Вручение Международной премии мира киноактеру и режиссеру Чарли Чаплину.
8. Борьба за мир жителей г. Зальцбург— центра американской зоны оккупации Австрии.
9. Народное голосование в Германской Демократической Республике.

«Новости дня», № 41

Монтаж режиссера С. Репникова; главный редактор В. Осьминин; операторы: А. Хавчин, Б. Макасеев, Г. Захарова, А. Щекутьев, А. Истомин, А. Софьин, А. Ковальчук, Ю. Бородяев, И. Запорожский.

Сюжеты:

1. Вручение Международной Сталинской премии мира выдающемуся индийскому ученому Сахибу Синг Сокхею.
2. В доме-музее Антона Павловича Чехова.
3. Торжественное заседание в Москве по случаю 50-летия со дня смерти А. П. Чехова.
4. На строительстве Сталинградской ГЭС.
5. Уборка урожая в колхозе имени Ленина, Одесской области.
6. Дети усваивают правила уличного движения.
7. Курорт Ливадия в Крыму.
8. Новые археологические находки в Египте.
9. Железнодорожное строительство в Китайской Народной Республике.

«Новости дня», № 42

Монтаж режиссера И. Сеткиной; главный редактор В. Осьминин; операторы: С. Гусев, А. Щекутьев, А. Соловьев, Е. Яцун, П. Опрышко, С. Коган, Р. Тумарина, М. Шнейдеров.

Сюжеты:

1. Вручение верительных грамот Чрезвычайным Посланником и Полномочным Министром Сирии в СССР.
2. Постоянные научные станции в Центральной Арктике.
3. Борьба с наводнением в Центральной Европе.
4. Подписание соглашения о поставках товаров между СССР и Финляндией.
5. На курортах Рижского взморья.

«Новости дня», № 43

Монтаж режиссера К. Эггерса; главный редактор В. Осьминин; операторы: Е. Качин, Н. Пак, А. Рейзентул, А. Сухомлинов, Б. Макасеев, Д. Рымарев, А. Щекутьев, Л. Арзуманов, Л. Зильберг, А. Шаповалов, С. Масленников, А. Погорелый, С. Фомин, Н. Долгов, С. Киселев.

Сюжеты:

1. Совещание передовиков сельского хозяйства Сибири.
2. Торжественное заседание в Москве, посвященное Дню Военно-Морского Флота.
3. Пуск первой в Грузии доменной печи.
4. Лов трески в Тихом океане.
5. Успехи механизаторов Петровской МТС.
6. Прибытие в Советский Союз шведских военных кораблей.
7. Летняя ледяная площадка в Москве.
8. Празднование 10-летия Польской Народной Республики в Люблине.

«Новости дня», № 44

Монтаж режиссера Н. Кармазинского; редактор А. Кораллов; операторы: С. Гусев, А. Семин, Р. Халушаков, И. Бессарабов, И. Михеев, З. Бабасьев, В. Воронцов, И. Грачев, А. Листвин, И. Грек, А. Калошин, А Воронцов.

Сюжеты:

1. Приезд в Москву делегации Китайской Народной Республики на Женевском совещании.
2. Открытие Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве.
3. Уборка урожая на Кубани.
4. Отъезд группы девушек-москвичек на целинные земли.
5. Добыча угля в сибирской тайге.
6. Борьба с наводнением в Австрии.
7. Возрождение Пхеньяна.

«Новости дня», № 45

Монтаж режиссера С. Репникова; редактор А. Кораллов; операторы: И. Бессарабов, И. Михеев, С. Киселев, А. Шаповалов, Н. Вихирев, И. Грачев, С. Барташевич, П. Касаткин, М. Ошурков.

Сюжеты:

1. Павильон механизации и электрификации сельского хозяйства на ВСХВ.
2. Всесоюзная техническая конференция молодых рабочих-новаторов.
3. Уборка первого урожая на целине.
4. Открытие регулярного воздушного сообщения между Москвой и Парижем.
5. 25-й Международный пушной аукцион в Ленинграде.
6. Мастера циркового искусства Чехословакии в Москве.
7. Открытие оросительного канала на реке Сетледж в Индии.

ШВЕДСКАЯ СПИЧКА

(Уголовный рассказ
по А. П. Чехову)

Сценарий Н. ЭРДМАНА
Постановка К. ЮДИНА
Режиссер В. ГЕРАСИМОВ
Операторы И. ГЕЛЕЙН, В. ЗАХАРОВ
Художник Г. ТУРЫЛЕВ
Композитор В. ШИРИНСКИЙ

В ролях:

А. ГРИБОВ, А. ПОПОВ,
М. ЯНШИН, М. КУЗНЕЦОВА,
М. НАЗВАНОВ, Т. НОСОВА,
В. ГРИЦЕНКО, В. КОЛЧИН
и другие

ПРОИЗВОДСТВО КИНОСТУДИИ
«МОСФИЛЬМ»

«Новости дня», № 46

Монтаж режиссера Е. Вертовой; редактор А. Кораллов; операторы: И. Бессарабов, И. Михеев, В. Воронцов, А. Зенякин, А. Истомин, О. Сугинт, А. Сухов, И. Киселев, Л. Панкин, Н. Симонян.

Сюжеты:

1. Павильоны на ВСХВ «Новая советская деревня».
2. Проводы делегации сейма Финляндии.
3. Комбайнер Прокофий Васильевич Нектов.
4. Озеленение территории Горьковского автозавода.
5. Детский санаторий в Армении.
6. Остров Тюлений близ Сахалина.
7. Возвращение на Родину.

«Новости дня», № 47

Монтаж режиссера А. Рыбаковой; редактор А. Кораллов; операторы: И. Беляков, В. Воронцов, М. Ошурков, Г. Захарова, А. Щекутьев, А. Белинский, А. Никифоров, И. Запорожский, М. Арон, Р. Кармен, Е. Мухин.

Сюжеты:

1. Вручение верительных грамот Чрезвычайным и Полномочным Послом государства Израиль в СССР.
2. Посещение ВСХВ делегацией английской лейбористской партии.
3. Серийное производство электрических драг.
4. Передовое звероводческое хозяйство.
5. Курорт Евпатория в Крыму.
6. На снежных склонах Эльбруса.
7. Крупная забастовка в Гамбурге.
8. В Демократической Республике Вьетнам.

«Советский спорт», № 6

Режиссер К. Эггерс, редактор Г. Блинов.

Сюжеты:

1. Спортивный день москвичей (операторы: И. Грачев, Г. Епифанов, В. Комаров, Д. Рымарев, К. Ряшенцев, В. Скоробогатова, И. Сокольников, В. Цитрон).
2. Бокс. Состязание на первенство спортивного общества «Трудовые резервы» в Таллине (оператор В. Парвель).
3. Международная товарищеская встреча по футболу. «Зенит» (Ленинград) — «Викинг» (Дания). (Операторы: И. Грачев, И. Михеев, Е. Федяев, В. Цитрон).

«Советский спорт», № 7

Монтаж режиссера И. Венжер; редактор Г. Блинов.

Сюжеты:

1. Международные соревнования по плаванию (операторы: Л. Арзуманов, Н. Нагорный).
2. Состязания по каноэ (оператор Ю. Леонгардт).
3. Футбол «Норвегия — «Спартак» (Москва) (операторы: Ю. Бороляев, А. Зенякин, С. Киселев, В. Микоша, И. Силенко, К. Писанко).
4. Мастера конного спорта (оператор А. Никифоров).

«Пионерия», № 6

Режиссер К. Льянос, редактор Б. Аленкин.

Сюжеты:

1. Лагерь открыт (операторы: П. Русанов, Р. Вилесова).
2. Они будут участниками выставки (оператор С. Фрид).
3. Юные мореходы (оператор С. Медынский).
4. Слониха «Пунчи» на прогулке (операторы: П. Русанов, И. Грек).

«Пионерия», № 7

Монтаж режиссера З. Фомина, редактор Б. Аленкин.

Сюжеты:

1. Праздник юности (операторы: С. Гусев, А. Листвин).
2. По чеховским местам (оператор Г. Захарова).
3. Затмение солнца (операторы: Б. Соколов, П. Калабухов).
4. На Малой Южно-Сахалинской (операторы: А. Кочетков, Л. Панкин).

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Наука и техника», № 7

Выпускающий режиссер К. Когтев.

Сюжеты:

1. Резерв производства — в действии (автор сценария и режиссер К. Когтев; оператор М. Лукин; научный консультант С. Дерюгин).
2. Учебный рейс (автор сценария П. Солуянов; режиссер А. Кондахчан; оператор Л. Аристокесянц; научный консультант С. Лявданский).
3. Поле без сорняков (автор сценария В. Красильщиков; режиссер И. Чистякова; оператор В. Асмус; научный консультант М. Кругляков).
4. Молоко в бумаге (автор-режиссер Н. Тихонов; оператор Э. Эзов; научный консультант Р. Шестов).

«Наука и техника», № 8

Выпускающий режиссер П. Петрова.

Сюжеты:

1. Памятник основателю Москвы (автор сценария Д. Полонский; режиссер В. Шредель; оператор М. Меркель; научный консультант С. Орлов).
2. На целинных землях (автор сценария Ф. Гукасян; режиссер Т. Вульфович; оператор Л. Солнцева; научный консультант А. Кормишин).
3. Во имя жизни (автор сценария Н. Лосева; режиссер А. Бабаян; оператор Н. Наумов; научные консультанты: Д. Карандаев, Н. Сиротинин).
4. Рассказ о стакане (автор сценария Г. Рихтер; режиссер А. Бабаян; оператор П. Зотов; научный консультант А. Петреня).

«Новости сельского хозяйства», № 7, цветной.

Выпускающий режиссер Б. Долин.

Сюжеты:

1. Новый колхозный ток (автор сценария Н. Шпиковский; режиссер А. Гендельштейн; оператор М. Беркович; научный консультант А. Оськин).

2. В совхозе «Раменское» (автор сценария В. Красильщиков; режиссер В. Воронин; оператор А. Селянкин; научный консультант Н. Захаров).

3. У старейшего селекционера (авторы сценария: А. Таланов, Т. Слепнева; режиссер Н. Никитин; оператор В. Руднева; научный консультант академик Е. И. Ушаков).

4. Чай будут убирать машины (авторы сценария: Д. Василиу и Л. Рутицкий; режиссер Н. Чуриков; оператор Г. Троянский; научный консультант Н. Попов).

«Новости сельского хозяйства», № 8, цветной.

Выпускающий режиссер Б. Долин.

Сюжеты:

1. На целинных землях (автор сценария Н. Щющенко; режиссер-оператор З. Фельдман; научный консультант Н. Соколов).

2. Новые сорта табака (автор сценария А. Дубровский; режиссер М. Кауфман; оператор А. Тарасов; научный консультант С. Станишевский).

3. Новая ветроэлектростанция (автор сценария С. Дробашенко; режиссер Н. Никитин; оператор Я. Толчан; научный консультант профессор Е. Фатеев).

4. Первомайские куры (автор сценария К. Гаврюшин; режиссер Я. Миримов; оператор Ю. Бернштейн; научный консультант Н. Яцинин).

Главный редактор В. Н. ЖДАН

Редколлегия: В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, Г. Д. КРЕМЛЕВ (ответственный секретарь), К. С. КУЗАКОВ, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, И. А. ПЫРЬЕВ, Н. К. СЕМЕНОВ

Оформление художника М. М. Милославского

Технический редактор Л. И. Гориловская

63

Адрес редакции: Москва Д-40, Ленинградское шоссе, 44/2, тел. Д 3-15-87, доб. 33.

А05977. Сдано в производство 16/VII 1954 г. Подписано к печати 22/IX 1954 г. Формат бумаги 70×108 1/16. Печатных листов 11,3. Учетно-издат. листов 11,523. Тираж 13300 экз. Заказ 2850.

Типография изд-ва «Московская правда», Потаповский пер., д. 3.

40
12 ОКТ 1954
122472
Цена 10 руб